

**ART LIMES**  
BÁB-TÁR XIX.  
**2015.2**

TATABÁNYA



## TARTALOM • CONTENTS

### 1. BÁB ÉS SZÍNHÁZ • PUPPET AND THEATRE

- 5 Alekszej Goncsarenko: A klasszikus irodalom színpadra állításának három lehetséges módja az orosz bábszínházban  
| *Modern Russian Puppet Theatre: three approaches to staging classical literature*
- 13 Vladimír Predmerský: A pozsonyi LUDUS Színház  
| *The LUDUS Theatre of Bratislava*

### 2. SEREGSZEMLE • GROUP REVIEW

- 19 Vladimír Hulec: Az újrahasznosítás jegyében. 30. Skupa Fesztivál  
| *In the Spirit of Recycling. The 30th Skupa's Festival*
- 31 Balogh Géza: Egy családi világfesztivál. Szabadka, 21. Gyermekszínházi Fesztivál, 2014.  
| *A Family-like World Festival. The 21st Festival of Children's Theatre in Szabadka*
- 45 Marek Waszkiel: Hát menj Kecskemétre! Magyarországi Bábszínházak 12. Találkozója  
| *Off to Kecskemét! The 12th Hungarian Puppet Theatre Conference*
- 55 Nánay István: Négy a negyedszázból. Kiemelkedő előadások a kecskeméti bábtalálkozón  
| *Four of Twenty-Five. Outstanding Performances at the Puppet Conference in Kecskemét*

### 3. MŰHELY • WORKSHOP

- 65 Szántó Viktória: Művészet a legkisebbeknek. Beszélgetés Karel van Ransbeeckel, a belga Theater De Spiegel művészeti vezetőjével  
| *Art for the Smallest Ones. Interview with Karel van Ransbeeck, Artistic Director of the Belgian Theater De Spiegel*
- 77 Kateřina Lešková Dolenská: Csecsemőszínház: az első csehországi előadások  
| *Theatre for Infants: First Performances in the Czech Republic*
- 83 Tomáš Jarkovský: A teenager-jelenség I.  
| *The Teenager Phenomenon*



#### 4. KINCS-TÁR · TREASURE CHEST

---

- 89 Balogh Géza: „Ember van benne!” Grosschmid Erik kiállítása  
| *“There’s a Person in There!” The Erik Grosschmid Exhibition*
- 95 Balla Margit: Csoda. Koós Iván emlékkiállítása  
| *A Miracle. An Exhibition in Memory of Iván Koós*

#### 5. SZEMLE · REVIEW

---

- 99 Szántó Viktória: Egy bábelméleti (tan)könyv. Penny Francis könyve  
| *A (Text)Book on Puppet Theory by Penny Francis*
- 103 Nánay István: Szakralitás és profanizmus. Könyv a bábozás gyökereinek kereséséről  
| *Sacred and Secular Worlds. A Search for the Roots of Puppetry*
- 109 Miroslav Radonjić: A bábjátszás kis története. Hit a bábukban  
| *A Brief History of Puppetry. Belief in Puppets*
- 113 Csató Kata: A Teatr Lalek néhány írásáról  
| *On the Teatr Lalek*

#### 6. MELLÉKLET · ADDENDUM

---

- 117 Borisz Goldovszkij: Az automaták kora  
| *The Age of the Automata*
- 119 Balogh Géza: Interakció a gyermekszínházban és az elektronikus játékokban  
| *Interaction in Children’s Theatre and Electronic Games*

Az *Art Limes-Báb- és képzőművészeti folyóirat* név alatt már elérhető a lap online formája. A folyóirat több száma letölthető, illetve megvásárolható a honlapon keresztül. Ugyancsak itt tölthető le a LIMES folyóirat 25. évfolyamának valamennyi száma.



**Alekszej Goncsarenko**

## A KLASSZIKUS IRODALOM SZÍNPADRA ÁLLÍTÁSÁNAK HÁROM LEHETSÉGES MÓDJA AZ OROSZ BÁBSZÍNHÁZBAN

Három népszerű orosz színház nemrégiben olyan felnőtteknek szóló előadást mutatott be, amely a klasszikus irodalom remekműveit dolgozta fel: Kurganban Szophoklész *Oidipusz királyát*, Vologdában Mérimée *Carmen* című művét és Moszkvában Marquez *Egy nagyon öreg ember óriási szárnyakkal\** című novelláját. A három előadás különböző módon közelíti meg a vizuális színház dramaturgiáját: az egyik előadás szavak nélkül állít színpadra; a másik „néma” színészekkel operál, oldalról pedig egy felolvasó elbeszéli a történetet; és a „hagyományos” módszer, amikor a bábjátékosok konkrét szerepeket játszanak, miközben mozgatják a bábokat és „helyettük” beszélnek.

Ezek a megközelítések nagyon népszerűek az orosz bábművészek között, és jól is szemléltetik számunkra a kortárs orosz bábszínház trendjeit. Ezek a produkciók nem a megszokott módon készültek: mind a társulat, mind a rendezők és a tervezők számára kísérletező formák.

A *Carmen* bár váratlanul, de mindig is nagy népszerűségnek örvendett az orosz bábszínházban. Mindannyian emlékszünk Szergej Obrazcov szóló koncertműsorának mulatságos jelenetére, amelyben a mester az avítas operai tradíciókat egy túlsúlyos szoprán énekesnővel gúnyolta ki – egy TV-felvételnek köszönhetően ez a produkció igen közismert ma is Oroszországban. A vologdai *Carmen* azonban egy igen komoly produkció. Az ismert orosz rendező, Borisz Konsztantyinov és a szentpétervári tervező Viktor Antonov úgy döntöttek, hogy Mérimée regényét szavak nélkül állítják színpadra, mivel még így is minden néző számára érthető a történet. A szenvedélyes légkör megteremtése fontosabb, mint maguk az események. Nyolc fekete

ruhás színész és színésznő jelenik meg a színpadon gitárral, készen arra, hogy daloljanak és táncoljanak. A spanyol hangulat nagyon erőteljes az előadásban. A produkció élő tradicionális spanyol zenével indul, majd később Bizet „slágereivel” folytatódik. A bábok nemcsak szereplők, hanem egyben hangszerek is. A lábaik olyanok, mint a dobverők, de lábfejük nincs. A táncot saját lábukkal járják, és minden dobbantás a ritmus egy-egy üteme. A bábok kezeit azonban az őket mozgató színészek végtagjai helyettesítik. Három bábszínész dolgozik egy bábbal. A bábok rugalmasak és kifejezőek. A férfiak, akik a karmestert mozgatják, időnként Carmen hódolóit is életre keltik.

Azok az alkotók, akik szavak nélkül hoznak létre előadásokat, előszeretettel használnak sok szimbólumot produkcióikban. A *Carmen*ben a kerék az egyik legérdekesebb szimbólum. A karaván kerekéken álló börtönné válik. A kerekék különböző helyszínekre jutnak el, azt fejezve ki, hogy az ember a végzet játéka. Mikor valaki meghal, egy kosárba gyömöszölik. Egyedül Carmen emelkedhet fel a mennybe. A kerék lesz a koporsója, az ő belépőjegye a túlvilágra. Útja a paradicsomba, nem pedig a pokolba vezet.

A történet Délen játszódik és többnyire éjszaka. Világit a hold és nagy a forróság. Lassacskán a fekete szín válik uralkodóvá. A vörös a szenvedélyt és szerelmet jelenti, a fekete halált és tragédiát. Végül az életelen Carment a kerékre helyezik, itt a ruhája már fekete, vörös szín már nem takarhatja. Viktor Antonov a színekkel fejezi ki olvasatát. A fekete és a piros színek kapcsolata végig meghatározó. Az pedig szóra se érdemes, hogy az előadásról készített fényképek kivétel nélkül fekete-fehérek, apró vörös foltokkal.

\* A cím saját fordítás. – SZ. V.



Carmen. R. Borisz Konsztantyinov, T. Viktor Antonov. Tyeremok Bábszínház, 2013. Vologda





*Oidipusz király.* R: Alekszandr Januskevics, T: Ludmilla Szkitivics. Gulliver Bábszínház, 2012. Kurgan





*Oidipusz király*

A zene dramaturgiája nagyon fontos a szöveg nélküli előadásokban. Jelen esetben a klasszikus zene furcsa hangokká alakul, amelyekben fellelhetők az opera zenei elemei. Népszerű dallamokat fedezhetünk fel a pisztolylövések, az üvegkoccanások vagy a ketyegő óra zörejeiben.

A fiatal rendező, Alekszandr Januskevics és a minszki tervező, Ludmilla Szkitovics az általuk létrehozott *Oidipusz király* kurgani feldolgozásában leválasztották a szavakat a cselekvésekről. A narrátor szenttelen hangon olvassa fel a tragikus szöveget, egy nyomozóra emlékeztet érzelemmentes beszédmódja. A színészek gyakran belemerevednek a mozdulataikba, és mint az antik szobrok állnak egy darabig. Körben óriási méretű a bútorzat, így az emberek játszótéren hancúrozó gyerekekre emlékeztetnek. Nemcsak hasonlítanak rájuk, de gyerekesek is. Az elbeszélő tapasztalt színész, néma társai pedig nagyon fiatalok. Ő a pátriárka, a tanár – a többiek a nebulók. Ők azért játszanak a bábokkal, hogy elmeséeljék a történetet. A színész, aki Oidipuszt játssza, gyakran elővesz egy

nagy tejesüveget. Iokaszté egy babával játszik. A színpadi megjelenítés összhangban van azzal a jelenkori szokással, amikor a rendezők az antik tragédiákat újraértelmezve, a 20. század fejlődését tekintetbe véve állítják színpadra a műveket. Jelen esetben Sigmund Freud elméletei kétségtelenül megjelennek ebben a feldolgozásban.

A szereplők gyakran vannak összezavarodva, mint például Oidipusz, aki úgy akar végére járni a gyilkosságnak, hogy mindenkitől megállás nélkül kérdezősködik, mint egy gyerek, aki a világ dolgairól faggatja a felnőtteket. A színészek kezében a bábok néha kicsi, néha pedig nagyméretű állatok. Egymást ellensúlyozzák. A lehetséges értelmezések egyike az, amely szerint ezek az állatok a szereplők totemjei. Iokasztét macskaként ábrázolják, egy rabszolga golya, a lelkész bárány, a vak Teiresziasz pedig egy vakvezető kutya. A mozgás nem jellemző rájuk, az asztalon szoborként állnak, hogy emlékeztessék az embereket a vereségeikre és győzelmeikre. Egy bábnak általában szimbolikus jelentése van a színész kezében. Ez nem bábszínház, inkább színház bábokkal. A nem éppen rokonszenves kórust patkányok jelenítik meg. A patkányokhoz rendszerint nagyon rossz kulturális értelmezések tapadnak, elég hozzá Camus *A pestis* című regényét ismernünk. A patkányok mindenütt élnek, még a színházi maszkokban is, a száj- és szemnyílásokban. Laiosz csontjait nem temetik el, olyannak tűnik, mint egy pici csontváz egy biológia szertárban.

Az *Egy nagyon öreg ember óriási szárnyakkal* az Obrazcov Színházban felnőtteknek bemutatott legutóbbi előadás az ismert orosz művész, Viktor Nyikonyenko munkája. Ez volt az első alkalom, hogy rendezőként dolgozott. Összesen négy bábót használnak az előadásban ahhoz, hogy színpadra állítsák Marquez három elbeszélését. Egy öregember nagy szárnyakkal, egy lány, egy fekete fiú és egy öreg hölgy játszanak különböző szerepeket a három történetben, az *Egy nagyon öreg ember óriási szárnyakkal*, *A legvonzóbb lecsúszott férfi a világon*, és a *Nabo, a fekete ember, aki megvárta az angyalokat\** című elbeszélésekben. A bábok nagyon élethűek, ember nagyságúak. Három közülük zsinór nélküli marionett, végtagjaik készen

\* A cím saját fordítás. – Sz. V.

állnak rá, hogy felzsinórozzák őket. A színészek a fekete színház technikájával dolgoznak, kivéve az öreg hölgyet, aki ember nagyságú mimikus báb. Az egyik figura két különböző szerepet is játszik: az első és a harmadik jelenetben ugyanaz a lányalak egymástól eltérő karaktereket testesít meg. Az első rész némajáték. Egy zenész a színpad mellett szaxofonon játszik, a szereplők némák, egy kis lány próbál segíteni a nagyon öreg embernek szárnyakkal. Nyikonyenko teljes mértékben követte a novellában megjelenő öregember személyleírását, de előadásának első részében azt mutatja meg, ami Marquez novellájának a vége: ahogy az angyal kitárja megtépázott szárnyait, és elhagyja a várost. A nézők éppen csak sejtethetik, mi történt: hogy az emberek nem hittek az angyalban. Az öreg hölgy egyáltalán nem mozdul meg a monológja alatt. De dohányzik, ami maga egy színházi csoda. A második rész *A legvonzóbb lecsúszott férfi a világon* című írás feldolgozása. Ezt egyetlen színészről játssza. Egy idősebb hölgy spanyolul beszél, vagyis inkább valamiféle kitalált nyelven, ami olyan,



Egy nagyon öreg ember óriási szárnyakkal. R: Viktor Nyikonyenko. Obrazcov Színház, Moszkva

mint a spanyol. A közönség hallhatja a halandzaszöveget orosz fordítását, melyet szándékosan érzelmentesen adnak elő. Az előadásmód a nemzetközi színházi fesztiválokról ismert szinkron tolmácsolásra emlékeztet. A történetet a nő mondja el bábokkal. Ezek a bábok fából készültek és kicsik, az arcuk hasonlít a pogány szertartásokban használt antik szobrokhoz. A báb válik bábjátékkossá.

Az utolsó jelenet Nabóról és a lóról szól. Ez egy fiú és az angyal párbeszéde, a párbeszéd közben a bábok balettoznak. Ne felejtjük el, mit is mondott Obrazcov: hogy a balett az a műfaj, amelyik a legközelebb áll a bábjátékhoz.

A parabola nagyon nehéz műfaj, de a bábok képesek megjeleníteni. Sőt mi több, a bábok szeretnek parabolákat játszani. A bábszínpadon megjelenő klasszikus irodalom több mint pusztán illusztráció, a bábszínészek számára lehetetlen, hogy realiztikus játéknnyelvet használjanak. Még a báb is csak úgy viselkedik, mint egy emberi lény, ami szinte csodának számít, a nézők számára költészet. A klasszikus irodalom színpadra állítása különféle színpadi megoldásokat kínál. Jóval többet, mint a most ismertetett három példa.

*Szántó Viktória fordítása*



*Egy nagyon öreg ember óriási szárnyakkal*

## RUSSIAN PUPPET THEATER PRESENT CLASSIC WORKS

Three popular Russian theaters performed masterpieces from the classic literature in their own adaptations for adults. Sophocles' *Oedipus Rex* was performed in Kurgan; Mérimée's *Carmen* in Vologda; and Marquez' *A Very Old Man with Enormous Wings* in Moscow. The productions evolved in an unusual fashion: in each, the ensembles, directors and designers collaborated in creating an experimental form. Each performance approached the dramaturgy of visual theater in a different way. The first (in Kurgan) was completely without words; the second (in Volga) used "mute" actors with a narrator telling the story; and the third (in Moscow) worked with a "traditional" method in which the puppeteers took on specific roles, operated the puppets and spoke for them. Though there are many other theatrical solutions available in the classic literature, these approaches are all very popular right now and exemplify major trends in contemporary Russian puppet theater.

Alekszej Goncsarenko 1979. július 22-én született Moszkvában. 2001-ben szerzett diplomát az Orosz Színházművészeti Egyetem (GITISZ) színháztörténet és kritika szakán. PhD fokozatot szerzett Művészeti Kritika és Művészettörténet szakon 2005-ben. Az oroszországi Színházművészeti Szövetség Gyermekek-, Ifjúsági és bábszínházi tagozatának vezetője. Több mint 300 cikket írt, amelyek Oroszországban, Írországban, Lengyelországban és Dániában jelentek meg. 2012 óta az UNIMA elméleti munkabizottságának tagja.



*Egy nagyon öreg ember óriási szárnyakkal. Második történet: A legvonzóbb lecsúszott férfi a világon.*



*Egy nagyon öreg ember óriási szárnyakkal. Harmadik történet: Nabo, a fekete ember.*

*Robinson. D. Defoe regénye alapján.*  
Rendező, színpadtev: Peter Kuba, Dramaturg: Juraj Bindzár, Jelmez: Lubica Obuchová. LUDUS Színház, 1982, 1993, 2003

A színház logója



*Csiribi-csiribá kívánság: Sci-fi történet a világ megmentéséről.* Dramaturg és rendező: Peter Kuba, Jelmez: M. Klimanová-Trízuljaková, Video animáció: Štefan Gura és Michal Struss, Színpadtev és video animáció: Miro Duša. LUDUS Színház, 2002, 2011

**Vladimír Predmerský**

## A POZSONYI LUDUS SZÍNHÁZ

Mielőtt megismerkednénk a szlovák LUDUS Színházzal, amely 1970 óta működik Pozsonyban, vissza kell egy kicsit térnünk a volt Csehszlovákiába, ahol 1968 után megkezdődött az ún. normalizáció időszaka. Ezt az addigi demokratizálódási folyamat leállítására és a megtorlás jellemezte. Éppen ez idő tájt alapította meg Pozsonyban egy színész páros, Xénia Gracová és Peter Kuba, Juraj Bindzár rendezővel az amatőr gyermek- és ifjúsági kreatív centrumot, amely a LUDUS Színház/Iskola elnevezést kapta. A latin eredetű szóból indultak ki, ami játékot, iskolát jelent, és kifejezi céljukat, a „játékos iskolát”. Ezt a gondolatot több száz évvel ezelőtt megfogalmazta már a humanista pedagógus, Johannes Amos Comenius, akit nemcsak a csehek és a szlovákok, de a magyarok, a németek és más népek is nagy tiszteletben tartanak. A művészek a színház indításakor programnyilatkozatot adtak ki, amely keletkezése idején rendkívül szimpatikus, és megfogalmazásában merész volt. Elképzelésük a játékról az ő megfogalmazásukban a szabad ember fantáziájának szárnyalása, amely megszabadít a hétköznapiaságtól, a konvencióktól és a hamisságtól, és mint a művészi megnyilvánulás és az alkotás ősi alapja, kulcs a világhoz és az élethez.

A központ bázisát azok a gyerekek és fiatalok adták, akik kreatív drámai nevelési órákban részesültek, és akiknek alkotói tevékenysége különféle színházi műfajokra irányult. A Ludus Színház pedagógusok és művészek invenciózus vezetésével a kreatív gondolkodás és művészi kifejezés oázisa lett, felébresztette a gyerekekben és a fiatalokban a szunnyadó, rejtett, belső ambíciókat. A Ludus Színházba járnak sikert és megtiszteltetést jelentett. Az előadások alapját az eredeti művekre támaszkodó igényes dramaturgia, illetve az irodalmi művek adaptációja, a különböző korosztályok kreativitására építő szövegek adták. Az évek folyamán bemutatnak eredeti vagy színpadra átdolgozott műveket, így Marsak (*Macskalak*), Platonov (*A tehén*),

Materlinck (*A két madár*), Noszov (*Nemtudomka*), Brzechwa (*Kleks úr akadémiaja*, *Prof. Machul'ka*), Defoe (*Robinson*), Kipling (*A dzsungel könyve*) műveit, és egyéb, gyerekeknek szóló projekteket. Nem kevésbé igényes a fiataloknak szóló művek kiválasztása és színrevitele. Színrre került többek között Shakespeare *Téli rege* című színműve, Gogol *Az orr* című novellájának feldolgozása, Brecht *Kísolgárinász*, Ajtmatov *Fehér vitorla*, Wedekind *A tavasz ébredése* című műve.

A felsorolt előadásokban a szerzők előszavából kiindulva kinyilvánították azt a meggyőződésüket, hogy a színpadra állítás során szokatlan, a hagyományoktól eltérő formában közelítik meg a gyerekek és fiatalok életének lényeges gondolatait.

A fiatal előadók őszinte megnyilvánulásai saját szerepükben a játék során már önmagukban is olyan erőt jelentettek, amely összefogta a létrejövő színházi társulást, s ezzel nem csupán saját korosztályukat, de a felnőtteket is sikerül becsábítani előadásaikra.

A Ludus Színház/Iskola a tehetségek fészke lett, igényesen felkészítette őket a felsőfokú művészeti képzés lehetőségére. Ennek köszönhetően az alapítók az évek folyamán több tucat neves színésszel, rendezővel, dramaturggal és más szakemberrel büszkélkedhettek, akik a Ludus Színház után felsőfokú iskolát végeztek, és úgy kerültek hivatásos színházakhoz, illetve a rádiónál, a televíziónál és más kulturális intézményekben is tevékenykedtek. 1991 után a LUDUS Színház profi ifjúsági kreatív művészeti központtá vált, ezzel Pozsony egyetlen olyan színháza lett, amely a gyerekek és fiatalok esztétikai érzékének alakításával foglalkozott.

Új, jelentős színteret kaptak benne a művészeti főiskolák diákjai, akiknek tanulmányaik során módjuk van gyakorlatra járnak a színházba. Az 1970-ben kialakított alapokon, az alapítókkal együttműködve, hazai műveket, kortárs színjátékokat dramatizálnak a felnőtté válás témakörében, nem egyszer a fiatalok

*Charlie Chaplin  
fekete-fehér szíve.*  
Hogyan találkoznak és hogyan  
múlnak el az emberek.  
Írta és rendezte: Kamil Žiška,  
Színpadtev: Zuzana Malcová,  
Jelmez: Barbora Šujanská,  
Zene: Kamil Žiška.  
LUDUS Színház, 2007



*Gargantua és Pantagruel.*  
*Szaftos bohózat a zabálásról,*  
*a vedelésről és a (slörmőről).*  
François Rabelais regénye  
alapján versebe szedte Kamil  
Žiška deák. Jelmez és díszlet:  
Annamária Kósa, Rendező:  
Kamil Žiška. LUDUS Színház,  
2008

*Egy pszichopata aktája.* A fantázia ész  
és morál nélkül (szómy)alakat teremt.  
Gogol: Egy őrült naplója c. elbeszélése  
alapján. Írta és rendezte: Peter Kuba, jel-  
mez: Daniela Petrušová, Dramaturg: Peter  
Kuba. LUDUS Színház, 2009



Claude Confortés: *Maraton*.  
*Futni • győzni • meghalni.*  
 Rendezte és átdolgozta:  
 Peter Kuba. Dramaturg:  
 Miro és Jaro Daubravovec,  
 Peter Kuba.  
 Jelmez, tárgyak és maszkok:  
 Daniela Kytková.  
 LUDUS Színház, 2010



*Folder. Tegnapi abszurdum*  
 – ma realitás.  
 Írta: Tadeusz Rózewicz.  
 Rendezte, színpadterv:  
 Peter Kuba,  
 Jelmez: Daniela Kytková.  
 LUDUS Színház, 2013

*A paplan alatt.* Pehelykönnyű előadás,  
 Kedves játék emberi lényeknek kettő és  
 öt éves kor között, és legközelebbi  
 hozzátartozóiknak. Ennek az előadásnak  
 nincs szüksége SZAVAKRA.  
 Tucatnyi kedves játék,  
 amit kiskorunktól játszunk.  
 Írta és rendezte: Peter Kuba, Látványter-  
 vező: Zuzana Hlavatá.  
 LUDUS Színház, 2013





3 MESE. Köztünk, állatok közt szólva...  
a mesék az emberekről szólnak!  
La Fontaine, Krilov, Aiszóposz meséi  
alapján. Három rendezőnő, három út,  
három tanulság.  
(I. Mikitková, N. Uherová, K. Chlepková).  
Látványterv: G. Paschová,  
M. Mokrá, Z. Pristašová.  
LUDUS Színház, 2012  
(Fotók: René Miko)



*Harisnyás Pippi.* Astrid Lindgren könyve alapján. Mindent akarunk és nincs semmink. Pippi semmit sem akar és mindene megvan.  
Rendező: Kamil Žiška, Dramaturg: Kamil Žiška és Miro Dacho,  
Látványtervező: Miro és Jaro Daubravovec. LUDUS Színház, 2010  
(Fotó: Štefan Puškaš)

provokatív szemléletével ábrázolva a mai életet. Mára a hazai, szlovák alkotóműhelyből a kevésbé ismert szerzők is színrre kerülnek. Helyet kapnak azok a külföldi szerzők is, akik a hagyományostól eltérő módon vetik fel a korosztályra jellemző kérdéseket. Bemutatnak külföldi és hazai klasszikusokat is. A színház minden második évben fesztivált rendez PUBERTÁS címmel, így szólítva meg a legproblematisabb tinédzser korosztályt. Emellett nagyobb gyerekek számára is készülnek előadások, illetve színházi-oktatási projektek az iskolai előkészítőbe járó korosztálynak, ennek keretében mesét és sci-fit is felhasználnak. Az utóbbi időben rendkívüli sikert aratott Peter Kuba szöveg nélküli, *A paplan alatt* című színpadi műve, amely a legkisebbekhez szól. Néhány hónapostól hatéves korig látogathatják az előadásokat, szüleik vagy nevelőik kíséretében. A projekt bizonyítja, hogy a legkisebb gyerekeket is be lehet vonni – esztétikai, képzőművészeti, mozgásszínházi és cirkuszi kifejezési eszközökkel – a számukra oly ismerős helyre: a paplan alá. A LUDUS Színház saját, pozsonyi színházi terein kívül részt vesz a különféle korosztályok szerint



besorolt hazai és külföldi fesztiválokon. A központ az évek során, a gyerekek és a fiatalok életét széles látókörű kreativitással megközelítve, pótolhatatlanná vált az esztétikai nevelés területén. És a mai világban ez bizony nem is kevés.

Fordította Balázs Andrea

## BRATISLAVA'S "SCHOOL OF PLAY"

Founded by inventive educators and artists, the Ludus Theater has been an oasis for creative thinking and artistic expression since 1970. It has awakened the hidden, latent talents and inner ambitions of many children and young adults. The performances apply sophisticated dramaturgy to original works, or to the adaptation of existing literary works. The texts are chosen to stimulate the creativity of various age groups. After 1991, the Ludus Theater became a center for young professional creative artists, and so became the only theater in Bratislava to deal with the development of children's and young people's aesthetic sense. Recently, Peter Kuba's wordless stage work for very young children, *Under the Covers*, was tremendously successful. Children from 0-6 years of age can attend the performances, accompanied by parents or guardians. The project shows how the aesthetic tools of visual arts, theater and circus can be used to show even the smallest children a place familiar to them, for instance... under the covers.



Részlet a Skupa Fesztivál  
30 éve című kiállításból





Vladimír Hulec

## AZ ÚJRAHASZNOSÍTÁS JEGYÉBEN

**Skupa Fesztivál harmincadszor. Meglehetősen szép, kerek szám. A fesztivál ereje teljében! A plzeňi városházán az évforduló alkalmából minikiállítás rendeztek valamennyi évjáratról, a kiállításon el lehetett olvasni, hogy ki, mikor, melyik évben vett részt a fesztiválon, ki kapott díjat, meg lehet nézni néhány arcot, végig lehet nézni néhány díszletet, objektumot és bábot, és így összesűrítve, röviden meg lehet ragadni nem csak a Skupa Fesztivált, sőt nem csak a cseh bábszínházat 1967-től napjainkig, hanem egy kicsit az idők, a társadalom változásait is. A fesztiválok kezdeti hivatalos mesterkéeltségét és a média nagy érdeklődését felváltotta a művészi és emberi nyitottság, amely mára fokozatosan átalakult egy társadalmilag és kulturálisan is perifériára szorult – szinte intim – találkozóvá. És természetesen megváltoztak a bábok, és a hozzáállás (báb)színházhoz. Úgy tűnt, mintha régebben a bábok mindenekelőtt a világot másolták volna le, később ők maguk hozták volna létre a világot, egyre kifejezőbbek lettek, most pedig mintha visszatérnének a színészekhez, a színházhoz mint olyanhoz. Mi is tulajdonképpen a bábszínház? Meghatározza a báb, a maszk, a jelmez, a díszlet, az objektum(ok) a színpadon, vagy inkább valamiféle – mondjuk – megközelítése a színháznak, a színházi formának? Nem áll szándékomban e kérdéseket ebben a cikkben megválaszolni, még az sem gondolom, hogy egyszerűen megválaszolhatók. Kijelölöm csupán azt a területet, amelyben mozogni fogok, és amelyben az idei fesztivál is mozogott.**

Elsőként egy kis személyes áttekintés. A Skupa Fesztiválon most vettem részt negyedszer zsűritagként. Először 1996-ban, majd 2004-ben, 2012-ben és az idén. Nincs olyan érzésem, hogy ezalatt

az idő alatt bármi is jelentősen megváltozott volna – akár jó, akár rossz irányban. Valami változás azért mégis van, nem csak abban, hogy néhányan közülünk már nincsenek itt, vagy hogy mindannyian öregszenek és újak jönnek, fiatalabbak. A legjelentősebb technikai változást maga a fesztivál alcíme jelentette, amikor 2010-ben a „báb” szóhoz hozzátették az „alternatív” kifejezést. Már két évvel ezelőtt elgondolkodtam a Loutkář hasábjain arról, hogy ez vajon mit is jelöl, és kinek kellene erre a fesztiválra járnia. Világos, hogy a DAMU bábtanszékének rendszerváltás utáni átnevezését vette át, amely ebben az irányban (tehát bábos és alternatív irányban) indult el. Csakhogy az „alternatív” karakterisztikája sokkal tágabb, mint ameddig a jelenlegi szervezők elképzelései terjednek. Mindemellett helyes, hogy némi távolságot tartanak a köztisztelőnek örvendő, illetve befogadói felfogástól, hogy mi és ki a bábszínház és a bábos, illetve mi és ki az „akkurátusan” (bábosan) alternatív, különben a fesztivál átváltozott volna valami teljesen mássá, és örökre elvesztette volna egyediségét. Mindig szükséges lesz felvetni a kérdést, hogy ki való ide, szükség lesz a határok módosítására, szükség lesz vitákra és beszélgetésekre arról, hogy ki, miért, milyen gyakran és mennyire kellene, hogy itt legyen. A zsűri találkozóinak ez volt az egyik témája.

### A bábszínház és az alternatíva

„Alternatív” szempontból a szemle legjelentősebb eseménye a meghívott prágai független fizikai színházi csoport, a **Spitfire Company** részvétele volt, az *Antiwords* című performansszal. Lehet, hogy a színháznak éppen ezt a színházi irányát szólíthatná meg a plzeňi fesztivál, amely a vizuális megközelítést és gondolkodást hangsúlyozza, mivel – sokszor jóval inkább mint az Akadémia bábművészeti tanszékének diákjai – éppen ők viszik tovább

azt a fajta kortárs megközelítést, amelyet ma bábszínháznak nevezhetünk. Nem csak a Spitfire Companyról van szó (nyugodtan felhozhatjuk bármelyik előadást, például a sikeres *S/He is Nancy Joe*-t, a *13. hónap*ot, akár a *Requiem Bruno Schulzért*et vagy a *Krevety á la Indigót*), és nem csak Miřenka Čechováról van szó, aki ezek és sok más hasonló projekt mögött áll. Szó van további rokonítható női performerekről, Jindřiřka Krívánkováról és Jana Kozubkováról, Lucie Ferenzová rendezőről, a Handa Gote csoportról, Petr Kruřelnickýról és aka Krusharól, a Prágában letelepedett mexikói Cristina Maldonadóról és egy sor, hasonló irányultságú színházi emberről. Különválnak ugyanis az „alternatív” színházi kontextuson (tehát nálunk, cseheknél, elsősorban a fizikai színházon és a performanszon) belül is, az objektum és az előadás vizuális tényezőjének hangsúlyozásával, és ilyen irányú érdeklődésükkel. Véleményem szerint ez közös a báb és az „alternatív” színházban, ugyanakkor különösen speciális és egyedi (amennyiben elfogadjuk azt a felfogást, hogy a bábszínház nem csak bábokkal játszott színházat jelent). De már el is kanyarodtam másfelé, az (idei) Skupa Fesztiválon kívülre. Visszatérek tehát a Skupa Fesztiválhoz.

### A 30. Skupa Fesztivál

A 30. Skupa Fesztivál 2014. június 15. és 19. között zajlott. Főprogramként bemutatták 13 állandó színház és független vállalkozás előadását, versenyen kívül fellépett három cseh társulat (a Forman fivérek Színháza, a Geisslers Hofcomodianten, valamint A Ló és a Motor Színháza), hat külföldi társulat, és a fesztivál idején bemutatkoztak a Művészeti Akadémia Báb és Alternatív Tanszékének diákjai. Mint zsűritag természetesen láttam valamennyi előadást, és majdnem minden diák bemutatót, és nem szalasztottam el a lehetőséget, hogy megnézzem Formanék *Rémségek (Obludárium)* című előadását. Ez utóbbi kissé hétköznapi lett, talán valahogy úgy, mint egy cirkusz medvéi, amikor naponta játszanak. Egyébiránt megvan benne minden, ami ékessége volt és maradt – elegancia, rálátás, humor, gyönyörű számok és extravagáns jelenetek, szilajság és energia. Álomba zuhanunk velük, mint Aliz Csodaországban.

Sajnos nem maradt energiám a külföldi előadások megtekintésére, egyet láttam csupán közülük, a kevébé sikerült szlovén *Pert*, Kafka nyomán. A rendező, Matija Solce érdekes megoldása volt a két bábos-elbeszélő beállítása: mindketten Josef K.-t jelenítették meg, egymással szemben játszottak két kis dobogón állva, egyszerű, változtatható színpadházikóban, mintha a Nagy Inkvizítor ítélte volna el őket, akik ugyanakkor a történet kommentátorai vagy elbeszélői is voltak. De túlságosan színészes és tartalmilag ambiciózus megnyilvánulások és jelenetek követték egymást, amelyek nem összehasonlíthatóak Kafka látomásaival és egzisztenciális kétségbeesésével. Így nem kínálkozott számukra a műnek olyan specifikus értelmezése, amely egyedi, erős képekben megjelenő előadást vagy apellatív színházat hozott volna létre, és amellyel nyilván mindkét színész megpróbálkozott.

### Az újrahaznosítás mint téma

Írásomnak *Az újrahaznosítás* (az eredeti szövegben a recikláció szó szerepel – a szerk.) jegyében címet adtam. Az elnevezés ötletét a zsűri elnöke, a lengyel bábtörténész, teoretikus, pedagógus és gyakorló bábművész, Marek Waszkiel, a poznańi Teatr Marcinek igazgatója sugallta, aki eszmecseréink nagy részét azzal a dilemmával zárta, hogy a színház szerinte ma elsősorban a rég felfedezett megközelítéseket és témákat hasznosítja újra. És elgondolkodott azon, vajon ez jó-e így vagy sem. Tehát, mi az az újrahaznosítás? Úgy tűnik, ez a kifejezés a művészet számára sértő vagy valami nem eredetit sejtet, de mi rossz van ebben? Bizonyos szempontból ez a lehető legjobb (legökologikusabb) dolog, ami egy szakterülettel történhet, és amitől fejlődhet (is). A meglévő és használt formákból, eszközökből, megközelítésekéből, témákból és műfajokból kialakítjuk – újra hasznosítjuk – az aktuális (szükséges) színházi műfajokat, formákat és alakzatokat. Miért kellene folyton új megközelítéseket, eljárásokat, formákat és témákat keresni? A színház (és a művészet) dolga lenne felkutatni és kialakítani a nézőkkel az aktuális kommunikációt, tekintet nélkül arra, hogy mi módon. Még akkor is, ha a forma mindig fontos. Legalább is erre

*Obludárium.*  
 Íta: Ivan Arsenjev, Veronika  
 Švábová, Petr Forman,  
 R: Petr Forman,  
 T: Josef Sodomka,  
 Anti Sodomková.  
 Forman Testvérek Színháza,  
 2007



*A per* – Josef K. Franz Kafka  
 novellái alapján.  
 R: Matija Solce, T: Primož  
 Mihevc,  
 Matija Solce. Maribor, 2012



Vítek Peřina: *Otesánek*  
 R: Tomáš Dvořák, T: Renáta Vosecká.  
 Alfa Színház, 2013. Plzeň

Vítek Peřina: *A bábok  
tehetséget keresnek*  
R: Tomáš Dvořák,  
T: Marek Zákostelecký,  
Naiv Színház, Liberec, 2012



*Antiwords.*  
R: Petr Boháč,  
Spitfire Company&Palác  
Akropolis, Prága, 2013



Ondřej Cihlár:  
*Megveregetett férfiak könnye.*  
R: Ondřej Cihlár, T: Jan Břejcha,  
Daniela Klimešová, Vosto5,  
Prága, 2013

jutottunk, amikor Marek Waszkiell az Alfa Színház kertjében üldögtünk. Mégis számos kérdés függőben maradt.

### A múlt újrahasznosítása

Waszkiell leginkább az aggasztotta, hogy a (cseh) színház miért nem keres új történeteket. Hiszen más idők a mai, mint a tegnapi, vagy húsz, ötven, száz vagy ezer évvel ezelőtti. Miért volt hát a fesztiválon annyi „összedarált” történet – a kereszténység előtti mítoszoktól a hagyományos meséken vagy a klasszikus irodalmon át a közelmúlt már adaptációra érdemes műveig, amelyek kivétel nélkül mind elhunyt íróktól valók? *Kik a fiatalok? Mi érdekli őket? Mivel élnek?* – kérdezte Marek. Miért választotta Jakub Vašíček Hrabalt, Gagarint, sőt, Vitek Peřina a *Fajankó*<sup>1</sup> keresztény moralitását, Jiří Havelka Meliès-t, Radovan Lipus a második világháborút, Ondřej Cihlár egy Óriás-hegység-beli történetet a 20. század elejéről, az Ústi nad Labem-iek Ronját, a rabló lányát, és így tovább? Miért jutottak a cseh bábosok az időtengelyen legfeljebb a múlt évszázad 70-es, 80-as éveibe? Ha eltekintünk a szelektív válogatástól és attól, hogy biztosan találunk a cseh bábszínházban aktuális történeteket is (két évvel ezelőtt a Skupa Fesztiválon szerepelt például a *Babu és a papagáj*, *Az én világatlaszom*, az *Amberville*, a *Probléma*, és a maga módján a *Hamlet*), és ez elmond valamit az idei fesztiválról. Az idősebb generáció, amely elsősorban a gyerekközönségre irányul, hitelesített történetek és témák felé fordul. A fiatal nemzedék – nevezzük induló generációnak –, úgy tűnik, nem talál megfelelő témát. A felszínes csillogás korában él, a világot fogyasztóként érzékeli és használja ki, a népszerű retró-stílus időszakában, anyagi és szellemi újrahasznosításban. És ezeket a hozzáállásokat és eljárásokat használja és szembeviseli a mával.

### A forma újrahasznosítása

Tipikus példa erre Peřina *A bábok tehetséget keresnek* című előadása, amelynek témája az osztársadalmi népszerűségnek örvendő televíziós vetélkedő,

a *Csehország tehetségeket keres*, formája pedig a hagyományos vásári bábjáték, modern technológiákkal, éles vágásokkal és digitális bejátszásokkal. Így a szerző mérhetetlenül szellemes, és nézői szemmel atraktív szatírárt hozott létre, groteszk módon utalva arra, hogy ez a jelenség milyen destruktívan hat az egyénre. Az pedig, hogy közben újra hasznosította a vásári bábjáték (és a Naiv Színház régebbi előadásai) sok elemét és módszerét, nem ártott neki. Sőt, ellenkezőleg. Felhasználásával hangsúlyozta a jelenség időn kívüliségét, és célt ért minden egyes, szinte archetipikus gyökerű, erős hatású képével, amelyben a lélek a testtel, az angyal az ördöggel küzd az ember lelkéért. Kár, hogy a Faust-motívum fokozatosan eltűnt az előadásból, és a titkos producer (Mefisztó) viszonyát a főszereplő illuzionista, František alakjával (beleértve Margitot), nem vitte végig következetesen a sorsszerű végzetig.

### A mese újrahasznosítása

Ugyanez a szerző hasonlóan újra hasznosította Fajankó meséjét. Könnyed szemléletű, okos humorral helyezte át Erben ismert meséjének történetét a jelenbe, a mai reális Plzeňbe, és (Jiří Havelkához hasonlóan) érdekesen játszott a tér és az idő érzékelésével. Hiszem, hogy utalásával az Alfa Színházra, vagy a híres plzeňi futbalista, Pavel Horváth felfedezésére, fel kell, hogy lelkesítse a gyerekeket, s ezzel az előadás teljesíti célját. A mai környezetbe, korszakba és technológiák közé helyezett mese újrahasznosításával az Alfa Színház érdekességet kínál és szórakoztat. (Otesánek)

### Havel újrahasznosítása

Egy híres szöveg legalaposabb újrahasznosítását végezte el a már említett prágai **Spitfire Company** az *Antiwords* című előadásában. Abban a tudatban, hogy Havel *Audiencia* című egyfelvonásosa közismert, egy híres felvételt darabokra vágta szét, és néhány részletet kiválasztottak Pavel Landovský előadásában. Az idézetek sokféle mozgással, sokféle jelentéssel variálva ismétlődnek, s ezáltal egészen új értelmezés és forma jön létre. De nem csak ezek

1 Otesánek Karel Jaromír Erben (1811–1870) cseh költő, történész mesealakja a Pinokkió-történettel rokon népmese feldolgozása.

az előadás jelentései, „hozzá jöttek” még újabbak. A sörivás, a megállás nélküli beszéd és az üldögélés ritualizálódik, a végletességig parodizálja a férfiak világát (bőfögnek a színpadon, az ing ujjával törlik le a habot a szájukról, szétteszik a lábukat, ahogy ülnek a széken és a hajlataikat vakargatják, stb.). A női szereplők, Miřenka Čechová és Tereza Havlíčková így kommentálják a mai világot, amelyben a férfiak-hírek uralkodnak, és úgy változnak az értékek, hogy fel sem lehet ismerni, ki kicsoda. De még tovább mennek. A helyek és az egyetlen fajta maszk váltogatásával, amikor lényegtelen, hogy ki kicsoda, és hol, melyik pillanatban van, e civilizáció tragikus szimptomáira, a hatalom általános mechanizmusára reagálnak, amelyben teljesen mindegy, hogy egy adott pillanatban ki van hatalmon, és kin uralkodik. Az ember viselkedését pozíciója és helyzete határozza meg, amelybe került, nem pedig karaktere. De még tovább mennek – a *Maja*, a méhecske slágereinek újrahaznosításával, Karel Gott előadásában, kíméletlenül kinevetik saját magukat és bennünket, akik gyerekként hallgattuk ezeket a számokat, és még ma is (tudat alatt) áradozva gondolunk vissza rájuk. Mindannyian méhek és lódarazsak vagyunk. Mindannyian *Maja* méhecskék vagyunk. Mindannyian bedőlünk a hatalom manipulatív gépezetének és a show business-nek. Vagy nem mindannyian??? Kíméletlen színház ez, nagyszerű játék, beleértve a valódi sörivást és a végén a reális motyogást és a bizonytalan mozgást. Színház, amely belép a valóságba, színház a fikció világának határán túl. S bár megismételt, mégis megismételhetetlen performansz. Amikor erről a zsűri egy másik tagjával beszélgettem, a Divadlo DRÁK zenész-színészével, Jiří Vyšehlíddel, provokáltam, mondván, hogy hiszen ez már nem is bábszínház, bár maszkot használ. Ez tiszta performansz. „Tudod, – felelte Vyšehlíd, – „szerencsétlen a 'bábszínház' elnevezés, mert a színész távollétére emlékeztet, akit a báb helyettesít, vagy aki – hogy elrejtőzzön – maszkot visel. Ez biztosan csak az egyik lehetséges jellegzetesség, tehát ha a női performerek álarcot használtak, bábszínházról van szó. Számomra azonban a bábszínház a részletek iránti érzékenységet és hangsúlyt jelenti. Evokatív

színház, feltűnő, játékos. A bábót vagy a művészi tárgyat a bábos éppen azért használja, hogy felhívja a figyelmet a részletekre, hogy kijátssza a részleteket. Ha pedig nem használ bábót, ő tudja miért. Akkor is bábos. És a Spitfire performanszában ezt teszi. Már azzal is, ahogy a színésznek a sörösüveggel játszanak, ahogy kinyitják, ahogy isznak belőle, ahogy eldobják. És a fejek sem formális jelek, művészi eszközök. Nagyszerűen mozgatják őket. És ha így, hirtelen jellegetlen testükre összpontosítunk, akkor észrevesszük állandóan egyforma, ismétlődő gesztusaikat és hozzáállásukat, amelyek ezáltal az előadás fő témájává válnak. Bár számomra kissé túlságosan nyers és brutális volt az előadás, de bábéledés volt, pontosan az általam érzékelt és gondolt intenciók szerint, ahogy véleményem szerint a «bábszínház» fogalmát értelmezni kellene.

### Az antropológia újrahaznosítása

Egészen más oldalról állt az újrahaznosításhoz a malovicei **Continuo**. Egy kicsit önmagát hasznosította újra. Pavel és Helena Štourač, a színház alapítói és ma talán egyedüli állandó tagjai, pályafutásukat egykor a civilizáció gyökereinek feltárásával kezdték. Felhasználták és feltárták (újrahaznosították) a színház hagyományos megközelítését és eszközeit. Természetes anyagokkal dolgoztak, produkcióikkal a rituálékra és a mítoszokra utaltak. Konkrét környezet és konkrét emberek érdekelték őket. A városból vidékre költöztek, az arriéregárd útjára tértek, és ezt az utat járják ma is, ahogy a lengyelek nevezik a közösségi színháznak ezt a centrumokon kívüli, vidéki településeken formálódó irányzatát. Ugyanakkor Štourač a Színművészeti Akadémia bábantarszékén végzett, akárcsak felesége, Helena, mindketten dramaturgok. Képességeiket és tudásukat természetesen tovább használják és fejlesztik. Fokozatosan azonban megismételhetetlen (vagy időben korlátozott) színházi események, olykor konkrét helyi témák és sorsok színházi megjelenítésére tértek át. A *Nyolcadik nap* című előadással, amellyel a Skupa Fesztiválon szerepeltek, és amely egyelőre a legutóbbi bemutatójuk (2014. 02. 22.), ugyanakkor egyenesen saját kezdeteikhez térnek vissza. A test,

*Georges Méliès utolsó trükkje.*  
 R: Jirí Havelka,  
 T: Marek Zákostelecký,  
 DRAK Színház, Hradec Králové,  
 2013



*Nyolcadik nap.*  
 R: Pavel Štourač,  
 T: Helena Štouračová,  
 Continuo Színház,  
 Malovice



Bohumil Hrabal:  
Szigorúan ellenőrzött vonatok  
R: Jakub Vašíček,  
T: Kamil Bělohávek,  
Alfa Színház,  
Plzeň, 2014



Tomáš Jarkovský és a kollektíva:  
Gagarin. R: Jakub Vašíček,  
T: Tereza Venclová, Športniki,  
Prága, 2012



a bábok, a tárgyak színházához, amelyekkel ősrégi mítoszokat és történeteket mutatnak be. A közel-keleti népek kereszténység előtti szövegeit vették alapul, kiválasztottak néhány történetet, amelyeket egybefűztek, és amennyire lehetséges, érzékenyen, egyfajta szertartással, helyzetek és rövid dialógusok formájában, mozaikszerűen játsszák el a nézők előtt. A hangsúly a testen, a mozgáson, a hangon, a zenén, a ritmuson, a fényen és a „nyers” fán van, amelyből minden báb készül. Időnként jelzésszerűen játszanak, időnként nyersen, mindig egyfajta etnikai, globális öltözékben. Csehül, angolul és egyéb nyelveken beszélnek. Nem minden történet és helyzet világos és érthető, de nem is ez a lényeg. Olyan ez, mintha egy ősi történeteket tartalmazó könyvben lapozgatnánk, mintha etno koncertet hallgatnánk, mintha intellektuális sámánok szertartásán vennénk részt. Multikulturális színház – (valamennyi) ősi, holt kultúra újrahasznosítása látvány- és mozgásszínházi formában, a 20. század 60-as, 70-es éveiből merítve.

### A vásári komédia újrahasznosítása

Egyéni újrahasznosítást kínál a Tomáš Jarkovský–Jakub Vašíček páros az *Őrdög vigyen!* című előadásá. Rövid moralitások, a modern bábszínház különféle formáiban előadva, különféle emberméretű figurák, kesztyűsbábok, és saját átöltözések kifejező alkalmazásával, egybekötve Karel Kumpán principális (Petr Borovský) és felesége, Elfrida (Milena Jelínková) vásári megszólalásaival. Nagyszerű színészetükkel mindketten életre keltették a vásári produkciók örökérvényű és működő alapelveit. Kitűnően megírt, lát-



Tomáš Jarkovský – Jakub Vašíček: *Őrdög vigyen!*  
R: Tomáš Dvořák, Alfa Színház, Plzeň, 2012

ványosan megragadott és elegánsan eljátszott, gyerekeket és felnőtteket könnyekre fakasztó, szellemes és tanulságos előadás.

### A némafilm újrahasznosítása

Havelka *Georges Méliès utolsó trükkje* című előadásáról már sokat írtak, sokat lehet róla tudni. Havelka képessége mindenféle térbeli „trükk” felhasználására és összekapcsolására, kedvtelése a néző megtévesztésében, intellektusuk letámadása, vonzalma a tudományokhoz, a felfedezőkhöz, a 19. század végi klasszikus modernizmushoz és a 20. század első feléhez, csodálata a polihisztorok és géniuszok iránt, ebben az előadásban teljes mértékben megnyilvánul. Tökéletesen összekapcsolódnak a dramaturgiai varázslatok (közvetlen varázslatokban) mindkét főszereplő, Dušan Hřebíček és Johana Vaňousová színészi játékával. Öröm és parádé. Kíváncsi vagyok, milyen sikert ér el ez az előadás külföldön. Nálunk nincs konkurenciája a szakmában. Közelít Genty látvány varázslásához, Savary színpadi mágiájához, és Buster Keaton színészi groteszkjéhez.

### A humor újrahasznosítása

A szemle verseny részének három előadása jelentősen újrahasznosította alkotóik humorát. A *Gagarin* című előadás a **Športniki** együttes játékában még mindig diákos humorú (értsd nyílt, fiatalos/diákos, kötetlen, maximálisan asszociatív, a generációkkal empatikus, önnön magától mámoros). Tomáš Jarkovský és Jakub Vašíček, olyanok, amilyenek előző munkáikból ismerjük őket. A *Gagarin*ban a kor bizarrságával szórakoznak, amire már nem emlékeznek, de ami még kisgyerekként érintette őket: a szocializmus a maga rituáléjával és ikonjaival. A harsány nevetéstől eltekintve ugyanazzal a történelmi időszakkal békél meg a **Bukták és Bábok** régi elődása az *Egy... ember története???*, de a kort nem szembesítik önmagukkal és tapasztalataikkal, csak kötetlenül játszanak. Hiányzik a sötét tónus, a komolyabb előadás, a határozott fellépés. Így csak él nélküli kabaré lett belőle.

Hasonló a helyzet a *Šaryk emlékezik* című előadással, Radovan Lipus rendezésében (**Bábok Színháza**, Ostrava) és a *Megveregetett férfiak*



*Hogyan színesítették meg a kakasok a világot, avagy Félnótások gyerekeknek.* Forgatókönyv: Tomáš Jarkovský – Jakub Vašíček, R: Jakub Vašíček, T: Kamil Bělohávek. MINOR Színház, Prága, 2014

mégis érthető történetet és viszonyokat hoztak létre, mélyen megértve a gyermeki lélek és a kívülről érzéseit. Gúny és felesleges nyájasság nélkül, az eredeti szövegek és szerzőik értésével. Jó színház.

### A tévedés újrahasznosítása

Egy kissé underground lehetett a *Ronja, a rabló lánya*, amit a volt **Dráma stúdió Ústí**, a mára a drámatársulatba kényszerített csoport hozott. A tartalmával és hozzáállásával is szimpatikus színház az alkotók tapasztalatlanságába ütközött az amatőrség határán, talán minden területen – a rendezéstől a színpadképen és a jelmezeken át (beleértve az őrült parókákat) a színészi játékig (talán Anna Fišerová, a címszereplő kivétel).

A brnói **Divadlo Radost** Erben *Virágcsokor* című balladaskötetét – konkrétan *A fűzfa*, *A vízimanó*, *Az arany rokka* és *A nászing* című balladákat – hozta el, és színházi szempontból ügyetlenül, sokszor túl aprólékosan, máskor túl szónokiasan vagy görcsösen komédiázva állította színpadra. Nagy színpad, tömördek kellék, sok színész, és az eredmény: holt színház, élettelen költészet, csontzene, gyötrelmes színészi munka.

### A dráma újrahasznosítása

Mondhat Jiří Vyšehrad amit akar, Hrabal *Szigorúan ellenőrzött vonatok* című kisregényének dramatizálása a Jarkovský–Vašíček-duó feldolgozásában tiszta élő színház volt. A bábszínházhoz és az alternatív színházhoz semmi köze – kivéve, hogy a produkciót bábszínház hozta létre. Figyelemre méltó dramaturgia, nagyon jó színészi játék, nagyszerű színház. De semmi közünk hozzá.

### Az élet újrahasznosítása

Végül szeretnék említést tenni messze legnagyobb, alternatív és bábszínházzal kapcsolatos – a többi eseménytől teljesen eltérő – élményemről, amelyet az idei Skupa Fesztiválról magammal vittem. Az élményt csütörtökön, pontosan éjfél előtt kaptam az

*könnye* című produkcióval, Ondřej Cihlář rendezésében, a **Vosto5** előadásában. Ismétlik rég ismert és használt eljárásaikat, és semmi lényegeset nem tesznek hozzá. Rutinos, intelligens színház, biztosan nézőkre talál. Két produkciójukból azonban egyik sem élt választott témájának atraktivitásával. Pedig a lengyel tévésorozatok, a *Négy páncélos* és *a kutya*, illetve a *Kloss kapitány* szinte szimptomái a kornak, mélyen beleivódtak több generáció génjeibe, éppúgy, mint a (talán genetikusan még jobban kódolt) Hanč és Vrbata tragikus története. Ahelyett, hogy ezeket a szimptomákat kezelték volna, mindkét társulat többé-kevésbé kezdetlegesen cseverésző humorával elvonta a lehetőséget a komoly témáktól. A látványi rész elsősorban a különféle jelenetek és helyzetek létrehozására és felvezetésére adott alkalmat. Tehát ismét egy újrahasznosító kabaré.

### Az underground újrahasznosítása

Hogy a közelmúlt újrahasznosításával aktuálisan hogyan lehet bánni, azt a **Divadlo Minor** előadása, a *Hogyan színesítették meg a kakasok a világot, avagy Félnótások gyerekeknek*, ismét (hanyadszor már ezen a fesztiválon) a Tomáš Jarkovský–Jakub Vašíček-kettős mutatta meg. Három mesét fűztek össze a cseh underground ikonjairól, a múlt század 70-es 80-as éveiből, és egyikük sorsán keresztül, egyszerű helyzetekkel bemutatták a kiskamaszoknak és (talán) a tinédzsereknek a korszak kulturálatlan világát. Moralizálás, szájbarágás nélkül. Azon ugyan vitatkozhatunk, nem festették-e túlságosan szürkére az adott kort a felvezetett tényekkel, amelyek valahová az orwelli 1984 világába vezetnek,

Marek Waszkiel és Husam Abed a Papírna udvarán

Alfa Színház klubjában, egy Prágában élő palesztin menekülttől, Husam Abedtől, aki jelenleg az Akadémia Alternatív és Bábművészeti Tanszékének hallgatója. Egy kisebb forgó kerekasztalnál elmesélte és eljátszotta az életét, családja sorsát. Erőteltjes személyes tanúságot tett azokról a borzalmakról és tragédiákról, amelyek az izraeli-jordániai térségből jött embereket érték. Az előadás címe *Nyugodt élet*, és Abed nekünk, négyünknek, akik a kis kerek faasztal körül ültünk, arabul és angolul beszélt apja és anyja szökéséről Izraelből (Palesztinából) Jordániába, az otnani életéről, az emigrációjáról Jordániából, bonyolult viszonyáról apjával, és apja haláláról, amely korábban jött el, mint hogy évek után újra találkozhattak és – talán – megbékéltek volna. És mindezt videóvetítéssel és egyszerű színházi akciókkal, fényképeket és térképeket használva, de mindenekelőtt „újrahasznosított” nyersanyagokkal – pléhdobozokkal, drótokkal, papírral, fával és rizsszemekkel adta elő. Hangosan beszélt, suttogott, ököllel az asztalra vágott, énekelt, táncolt, kezet nyújtott nekünk, a sze-



münkbe nézett. És végül megvendégtelt bennünket az előadás alatt készített teával, főtt rizzsel, mártással és hússal. Közvetlen színház, akár az élet. Színház, akár egy ököl és egy nyitott tenyér. Az életet újrahasznosító színház.

Ilyet kívánok minden nézőnek, fesztiválnak és alkotónak.

*Balázs Andrea fordítása*

## IN THE SPIRIT OF RECYCLING

The 30th Skupa Festival took place from June 15 to 19, 2014. The main program consisted of performances by 13 permanent theaters and independent companies. In addition, three unjuried Czech ensembles and six groups from abroad presented their work. And, in addition, there were performances by students of the Department of Alternative Dance and Puppetry of the Academy of Performing Arts. The author uses the word “recycling” to refer to the performances he viewed. In other words, the productions implemented existing or already used - recycled - forms, resources, approaches, themes and genres to present their current theatrical genres, forms and shapes. The author and his co-jury member, M. Waszkiel, were, in general, quite distressed at why (Czech) theater wasn’t looking for new narratives. The older generation, which focuses primarily on young audiences, turns to tried and true stories and topics. The younger generation, however, appears not to have found appropriate narratives for its own concerns. The rest of his article continues this thesis, listing the recycling of forms, fairy tales, the past, market comedy, silent movies, humor and other topics. He also analyzes the virtues and flaws of the performances. The exhibition featuring the history of the festival and its productions does, however, reflect the outstandingly high standard of Czech puppet theater.



A 21. Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztivál plakátja



A szabadkai Városháza



Almási Gábor: Kosztolányi Dezső mellszobra Szabadkán, 1985

**Balogh Géza**

## EGY CSALÁDIAS VILÁGFESTIVÁL

**SZABADKA, 2014**

Mivel egy évtizede törzsvendégnek számítok a patinás vajdasági városban, először arra a kérdésre szeretnék írásban is felelni, amelyet többször tettek fel már a helyi újságok, szerb és magyar nyelvű tévécsatornák munkatársai: miért szeretek idejárni, mi az, amiben különbözik idekötődésem más kedvelt városokhoz való viszonyomtól? A válaszom mindig ugyanaz volt, és ezt próbálok megerősíteni a mostani beszámoló címével is: elsősorban az évente megrendezésre kerülő Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztivál kettős arculata teszi vonzóvá számomra (és valószínűleg sok más rendszeres látogató számára) ezt a helyet. Szabadka pontosan akkora város, hogy a szó legjobb értelmében megőrizze „vidéki” jellegét, meghittségét, családiasságát, vendégszeretetét, és ugyanakkor elég nagy ahhoz, hogy mindenfajta szereptévesztés nélkül beléphessen a világ rangos fesztiválvárosainak táborába.

Nem igazán szeretem a nagy világvárosokban rendezett színházi találkozót. Ott soha nem tud az egész város ügyévé válni az olyan „periférikus” rendezvénysorozat, mint egy gyerekszínházi, vagy báb-színházi találkozó. A nagyváros forgataga, nyüzsgése, a csúcsforgalomban idegesen túlközlő gépkocsik lármája felfalja az effajta intim műfajokat. Egy Szabadka-méretű helységben viszont közügyggyé tud válni minden kulturális esemény. A helybeliek ott tolonganak a színházak bejáratánál, hogy jó helyet kapjanak (az érdeklődésben persze fontos szerepet játszik az is, hogy az előadások ingyen látogathatók); a külföldi vendég úgy érzi, mintha a több mint százezer itt élő felnőtt és gyerek, öreg és fiatal számára egy héten át a Gyermekszínházi Fesztivál lenne a legfontosabb dolog a világon.

Persze nekünk, magyaroknak az sem mellékes, hogy sajátos történelmünk okán kultúránk jó része

az országhatárainkon túlra esik. Szabadkára is jut belőle. A város híres szülöttei, a tragikus sorsú Csáth Géza és unokafivére, Kosztolányi most is itt vannak velünk. Nemcsak utcanévként, színházként, hanem egész szellemiségükben. Kosztolányi szavait a báb-játékról Miatyánkként szoktam elmormolni, mikor leszálok a szabadkai vasútállomásra: *„A báb teremtő ösztönünk dicsőítése, végtelenségünk hangsúlyozása, barbár önvigasz és csalafinta diadal, megcsúfolása a halálnak...”*<sup>1</sup>

1994-ben rendezték az első szabadkai találkozót, a múlt esztendőben büszkén ünnepeltük a huszadik évfordulót. Az idén kis híján elmaradt a folytatás. A pánik kísértetiesen hasonlított a kecskeméti találkozó körüli huzavonára. Először úgy látszott, hogy semmiféle támogatás nem érkezik a fővárosból. A szervezők kétségek között reménykedve őszre halasztották az addig minden év májusában zajló fesztivált. Ezzel újabb gondokat zúdítottak önmaguk és a résztvevők fejére: az időpont megváltozása többek számára lehetetlenné tette a részvételt. (Szeptember egyrészt minden színházban évadkezdés, másrészt a nemzetközi találkozónak évtizedek óta van egy összehangolt menetrendje, és ebben az időpontban Európa más városaiban rendeznek bábos találkozót.) A város vezetősége, a Vajdaság Kulturális Titkársága, a rendezvényt szervező Szabadka város Szabadegyete, a társszervező Szabadkai Gyermekszínház, valamint a fő partner szerepét betöltő Vajdasági Színházi Múzeum a kilátástalannak látszó helyzet ellenére hozzáállott a szeptember 21. és 26. között megrendezésre kerülő fesztivál előkészítéséhez.

Végül annak ellenére, hogy a Szerb Köztársaság Kulturális és Információs Minisztériuma a tavalyi hatmillió helyett mindössze egymillió dináros támogatást tudott biztosítani, a fesztivál – a tavalyi költségvetés

1 Elhangzott 1927-ben, Podrecca bábszínházának budapesti vendégjátéka bevezetőjében, a Király Színházban. In: Kosztolányi Dezső: *Színház*, Bp., 1948, 336.o.

összegének a feléből – sikeresen létrejött. Hogy az eddigieknél szerényebb körülmények között, azt igazán csak abból lehetett észrevenni, hogy a szokásos húsz-huszonkét együttes helyett most mindössze tizenötöt tudtak fogadni. Tizenhárom ország képviseltette magát: Bulgária, Észtország, Grúzia, India, Japán, Lengyelország, Magyarország, Montenegró, Oroszország, Románia, Szerbia, Szlovénia és Ukrajna. (A vendéglátó Szerbián kívül Oroszországból érkezett két együttes.)

Azt mondják, ha egy bármilyen műfajú fesztiválon három-négy igazán jó produkciót lehet látni, akkor már elégedettek lehetünk. Szabadkán 2014-ben ennél jóval szerencsésebb volt az arány: nyolc előadásról lehet nyugodt szívvel kijelenteni, hogy bármelyik nemzetközi fesztiválon sikert arathat.

Hogy a vendégek közül miért éppen Oroszország szerepelt két produkcióval, azt nehéz megmondani. Mindkettő olyan régimódi és poros volt, mintha egy bábmúzeum tárlóiból szedték volna elő. A volgográdi Kolobok (Cipőcska) Bábszínház *Martinkó* jában minden együtt van, ami egy rossz színházhoz nélkülözhetetlen: tíz percre való anekdota majd egy órára elnyújtva, „általános” színjátszás mű-jókedvel feltupírozva, és még sok más ízlésteleenség. (Író: Borisz Sergin, rendező: Nyina Golubjeva, tervező: Jekatyerina Gelperin.) Ivanovóból érkezett honfitársaik Csajkovszkij legjelentékeltenebb zenéjére, a *Gyermekalbum* című, zongorázni tanulók számára írt etűdsorozatra készítettek változatos technikákkal egy szépelgő ötletthalmazt, amelyet a műsorfüzet kísérleti műsorként ajánl a nézők figyelmébe. (Rendező: Jelena Ivanova, tervező: Ljubov Boldirjeva.)

Az Ungvárról érkezett Kárpátaljai Akadémiai Megyei „Bavka” Bábszínház *A csuka parancsára* új feldolgozását hozta, ami csak abban különbözik az Obracov Színház egykor egész Kelet-Európát bejárt változatától, hogy tetszetős kivitelben, óriásbábokkal, maskokkal és ukrán népviseletbe öltözött színészekkel keltik életre a jól ismert történetet. A színészek és a rendező egyetlen törekvése, hogy bármi áron és minél többször tapsot csikarjon ki. (Író: Marko Koprivnyickij, rendező: Olekszandr Kucsik, tervező: Tetjana Ulinec.) A bulgáriai Veliko Tarnovo Teatar Veszel (azaz Vidám Színház) nevű együttese a *Borsóhercegnő*t játszotta. Közhelyszínház-gyűjtemény. A kétszereplős játékban minden olyan, amilyent már sokszor láttunk. Igaz, hogy egy csecsemőnek minden vicc új, de féltő, hogy az ilyen színház ósdi eszköztára már a legkisebb korosztályt sem tudja meglepni. Az előadás egyetlen „különlegessége”, hogy a borsószemek teniszlabda-méretű zöld golyók, amiktől értelmetlenné válik a történet. (Rendező: Todor Valov, tervező: Emelijana Toteva.)



Nagyapa ruhája. R: Emilija Mrdaković, T: Milica Gribić Komazec. Ifjúsági Színház, Újvidék



Argonauták. R. Zurab Tsintsadze. Batumi, Grúzia

Az észtsországi Jõhvibõl érkezett a Tuuleveski/Meljnica (Szélmalom) Színház. A kéttagozatú együttes észtil és oroszul játszik. Ezúttal orosz nyelven láthatuk-hallhatuk *Pinokkió kalandjait*, meglehetősen leegyszerűsítve és kiforgatva. Az utazó társulat szerény eszközökkel és minimális invencióval foglalja össze a sokrétegű és sokértelmű mesét. Dzsépettõ ezúttal nem esztergályos mester, hanem színész. Nyilván azért, hogy eljátszhassa – többek között – a Sztromboli Bábszínház zsarnok igazgatójának szerepét is, amivel sikerül értelmetlenné tenni mindazt, amirõl Pinokkió története szól. (Rendezõ, tervezõ: Irina Arszimovitsene.)

A montenegrói Podgorica Városi Bábszínháza nemzetközi összefogásban hozta létre *A rút kiskacsa*: lengyel rendezõ és zeneszerzõ, szlovák tervezõ vitte színpadra szerb író szabad és ironikus feldolgozásában Andersen meséjét. A történet a fõhõs, Milovan bohóc gyerekkorába vezet vissza. Az õ magányáról, kitaláltságáról szól a rút kiskacsa példázata, néhezkesen, néha meg felszínesen és túlságosan

könnyedén. A hosszadalmas expozícióban megjelenik és sokat beszél maga Hans Christian Andersen is, majd vetítések, bábjáték-betétek és más ínyencségek bevetésével gyorsan lezajlik az eredeti történet. Végül újabb hosszúságos fejtegetések következnek a nagy dán meseíró és az ifjú Milovan között, hogy mindenki elõtt világos legyen a tanulság. Az elõadás mindezek ellenére átmenetet jelent a fesztivál nagyon gyenge produkcióitól a valódi értékek felé, de az írói munka körülményességét csak az értékes képzõmûvészeti megoldások képesek idõnként feledtetni. (Író: Igor Bojoviç, rendezõ: Jaroslav Antoniuk, tervezõ: Eva Farkašová.)

Bíztható átmenetnek tekinthetõ a grúzai Batumiból jött Gyermek- és Ifjúsági Színház *Argonauták* címû elõadása is. A görög mitológia hõseinek történetét, akik az Argó hajón, laszón vezetésével, a távoli Kolkhiszba vitorláztak a mesés aranygyapjúért, s azt a laszón iránt szerelemre gyulladt Médeia varázslatai segítségével megszerezték, már Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész, Kallimakhosz<sup>2</sup>, Apollóniosz<sup>3</sup> és a magyar

2 (K.re. 310 k.—K.re. 240 k)

3 (K.re. 293? – K.re. 3. sz.) fõ mûve a hexameteres formában írt *Argonautika*.



*Mismás, a pék.*  
R: Robert Walt,  
T: Robert Smolik.  
Mini Színház, Ljubljana





Lélegzet. R. Veselka Kunčeva, T. Marieta Golomehova.  
Szabadkai Gyermekszínház



irodalomban Dugonics András<sup>4</sup> is feldolgozta. A grúz bábszínház nem véletlenül vállalkozott a kalandos történet színpadra állítására, hiszen a Kaukázus fekete-tengeri partvidékén fekvő Kolkhisz (Kolhida) a Kr. e. 6–4. században a mai Nyugat-Grúzia területén volt, és később Lazika néven Bizánc hatáskörébe tartozott. A feldolgozás természetesen kitér arra is, hogy az argonauták a görögökénél fejlettebb civilizációt találnak ezen a vidéken. A rokonszenves és hazafias érzület azonban nem terjed tovább az előadásban egy szokványos kalandos tanmese lehetőségéinél. (Író: Neron Abuladze, rendező: Zurb Csincsadze, tervező: Marina Prangisvili.)

*Mismás*<sup>5</sup>, a pék mulatságos története egyszerűségében is megragadó. Svetlana Makarovič<sup>6</sup> legszebb költői erényei teszik vonzóvá a ljubljanaí Kis Színház előadását. A szlovén író finoman kimunkált, műves egyszerűsége és népköltészeti vonzalma képes a felnőtt nézőket is magával ragadni. A címszereplő nemcsak arról nevezetes a környéken, hogy rendkívül ízletes kenyeret süt, de arról is, hogy a szegényeknek és a gyerekeknek ingyen

osztogatja a portékáját. A falucska lakói arról kezdenek suttogni, hogy nincs ki mind a négy kereke. Egy gonosz vénasszony, Jedrt pedig megpróbálja megszerezni a különleges kenyér titkos receptjét, de egy szemfüles macska leleplezi az ármánykodását. Közben úgy összeharótkozik Mismással, hogy elhatározza, beköltözik a pékségbe. Döntését semmiféle hátsó szándék nem vezérli, hiszen – mint tudjuk – a macskák nem szeretik a kenyeret. (Rendező: Robert Waltl, tervező: Robert Smolik.)

Az újvidéki Ifjúsági Színház *Nagyapa ruhája* című játéka „kényes” témát vet fel a kisiskolás korosztály számára: Amelie Fried<sup>7</sup> német író ifjúsági regénye és a belőle készült darab a halálról szól. A főszereplő kislány, Bruno nem érti, hogy lehet, hogy Nagyapa nincs többé. Meghalt. Mi az, hogy halál? Mi az, hogy lélek? Hogy lehet, hogy tegnap még élt, ma meg már nincs többé? Hová lesznek az emberek a halál után? Elutaznak messzi tengerekre? Felmennek a mennyországba? Ezeket a fájdalmas kérdéseket – könnyedén vagy megdöbbenve – előbb-utóbb minden gyerek felteszi, ha a családban meghal valaki. Aztán

4 (1740–1818) dalmát származású költő, matematikus. Latin nyelvű tanítóregényét, az *Argonauticont* (Pozsony&Kassa, 1778) magyarul is megjelenítette *A gyapjas vitézek* címmel (Pozsony, 1794).

5 Szlovén rendező barátommal, Edí Majaronnal rögtönzött etimológiai vizsgálatba kezdtünk közös szavunk eredetéről. A talányt nem sikerült megfejtenünk, de azt tisztáztuk, hogy a *mismás* (szlovén ortográfiával: *mišmaš*) mindkettőnk anyanyelvében pontosan ugyanazt jelenti. Az igei változat (mismásolni, elmismásolni) is éppúgy megtalálható a szlovén nyelvhasználatban, mint a magyarban. (A kétnyelvű műsorfüzet angol változatában „Mishmash”-nak „fordították”, aminek természetesen semmi értelme.)

6 (1939) a modern szlovén költészet és gyermekirodalom kiemelkedő alakja. Borongós, olykor komor hangvételű verseiben a népköltészet, a mítoszok, babonás hiedelmek világát állítja szembe a technikai civilizációval.

7 Amelie Fried (1958): *Hat Opa einen Anzug?* (1997)



*Katputli.*  
R: Vinod Bhatt,  
Radzsasztán, India

Brunónak kistestvére születik. Benne él tovább a Nagyapa? Nem. De hátha mégis. Talán egy kicsit. A színpadon egy hatalmas barna kabát lóg. Ez az egyetlen díszlet. Ebből bújnak elő a szereplők, a két testvért játszó bábok meg a szüleiket megjelenítő színészek (akik melleleg a bábokat is életre keltik). A színpadon minden egyértelmű és világos. De a kérdésekre nincsenek megnyugtató válaszok. Előadás után nem lehet békésen hazamenni, megvacsorázni, tévét nézni. A gyerekek sok-sok további kérdést fognak feltenni, hogy valamivel többet értsenek a világból. Nagyon okos, nagyon tehetséges, nagyon komoly előadás. És nyugtalanító, mint minden valamirevaló színház. (Színpadra alkalmazta és rendezte: Emilija Mirdaković, tervezte: Milica Grbić Komazec.)

A Szabadkai Gyermekszínház előadása, a *Lélegzet* az idősebb korosztálynak szól. Egy régi ohridi<sup>8</sup> legendát dolgoz fel. Goran és Biljana szeretik egymást, de a sors Mirkót jelölte ki a lány párjává. Mit ér az élet, ha nem választhatunk szabadon? Saját döntésünk nélkül minden sivár és értelmetlen lesz. Szembe lehet-e, szembe kell-e szállni a sors akaratával? Itt is

alapvető kérdésekkel találják szembe magukat a szereplők, mint az újvidéki előadásban. De a játék itt nem drámai konfliktust jelenít meg, hanem lelkiállapotokat. A sejtelmes és hatásos játéktér egyszerre fejezi ki a bezártságot, és kínál lehetőséget a választásra. A színpad előterében zsinórok húzódnak. Ha a fény sík megvilágítja, ijesztő börtönrácsoknak látszanak. Ha a világítás mögöttük húzódik, eltűnnek. Aztán a zsinórok térben is irányt változtatnak. Újabb és újabb terek alakulnak ki. Meg újabb kötelek tűnnek fel, ezúttal vertikálisan. Minden szereplő megkötöződve van jelen: a színész és a bábja. De a kettő egy és ugyanaz. Az előadás feszes ritmusa egyszerre fejezi ki a régi macedón ballada fojtó légkörét és a mai látványszínház talányos igazságait. (Forgatókönyvíró és rendező: Veselka Kunčeva, dramaturg: Iva Božidarova, tervező: Marieta Golomehova.)<sup>9</sup> Még távolabbi múltba vezet az indiai Radzsasztán tartományi székhelyéről, Dzsajpurból érkezett Vinod Bhat Együttes. A bábjáték egyik ősforrását, a *katputli*<sup>10</sup> hozták el, melynek eredete mintegy ezer évre nyúlik vissza. Hét jelenetet látunk: először

8 Ohrid: város Macedóniában, az albán határon, az Ohridi-tó partján.

9 A *Lélegzet* két elismerést kapott a fesztiválon: Hrisztos Hamiljev zeneszerző a legjobb zenéért, Marieta Golomehova a legjobb tervezésért járó díjat vehette át.

10 Más átiratban katputli vagy kathputli.



Kurosolo III „Hatenashi”. R. Joichi Nishimura, Játssza: Mijako Kurotani. Szürke Műfaj Színháza, Tokió, Japán





*Aranymadár*. Rendezte és játssza: Ilona Hrestic. Bukarest, Románia

Anarkali táncát, aki már Akbar császár színe előtt is bemutatta szépséges balettművészetét. Ezt egy lo-vastánc, majd egy kígyóbűvölő követi. A negyedik számban egy zsonglőr mutatkozik be, aztán egy hamisítatlan radzsasztáni Romeo és Júlia-történet zajlik Lailáról és Majnuról<sup>11</sup>, amit egy metamorfó-zis-báb bravúros átváltozása követ. A fináléban egy varázsló jelenik meg, aki a fekete mágját hívja segítségül a még nagyobb siker érdekében. (Rendező: Vinod Bhatt.)

Egy japán és egy román bábjátékos varázslatos szólójátékában is gyönyörködhattünk. Kettőjük művészetét sok minden fűzi össze; elsősorban az, hogy mindketten nők, nagyon erős egyéniségek, és mindketten teljes jogú partnerek tekintik a bábót. Úgy vannak jelen a színpadon, mint korunk nagy bábjátékos férfi-szólístái, Neville Tranter, Eric Bass vagy

Massimo Schuster. Képesek eltűnni, beleolvadni a kezükben megelevenedő bábokba, és ha kell, saját szuggesztív jelenlétükkel kapcsolatot teremteni a bábjukkal, vagy a nézőkkel. Körülbelül egyidősek lehetnek. Kortalanul fiatalok. Szellemi rokonságuknak köszönhetően nagyjából egyformán látják a világot, és benne a művészet szerepét. A tokiói Mijako Kurotani *Kurosolo III „Hatenashi”*<sup>12</sup> című műsora ember nagyságú bábót kelt életre, a bukaresti Ilona Hrestic tárgyakból, maszkokból a szemünk láttára rakja össze élőlényeit. Mijako Kurotani különös elnevezésű egyszemélyes intézménye, „A Szürke Műfaj Színháza”<sup>13</sup> – saját megfogalmazása szerint – groteszk játékot játszik „önző tárgyakkal és szolgálékú testekkel”. (Librettó: Hoichi Okamoto – Mijako Kurotani, rendező: Joichi Nishimura, tervező: Kazunori Watanabe.)<sup>14</sup> Ilona Hrestic előadása, az *Aranymadár*

11 Ind-perzsa tragikus szerelmi történet, a kutputli gyakori műsordarabja.

12 A titokzatos címet sem a műsorfüzet szerkesztőinek, sem nekem nem sikerült megfejteni.

13 Genre: Gray – „Grotesque by egoistic objects and servantlike bodies”

14 A fesztivál zsűrije a legjobb színésznőnek járó díjat ítélte oda Mijako Kurotaninak.



Szegedi Katalin: *Lenka*. R: Csató Kata, T: Mátravölgyi Ákos. Bialystoki Bábszínház, Lengyelország



Brâncusinak<sup>15</sup> állít emléket. Az ő szigorú, tiszta, koncentrált alapformái elevenednek meg a gravitáció legyőzését sokfelől megközelítő, drámai erejű etűd-sorozatban. (Rendező: Ilona Hrestic, tervező: Costache Gavril Siriteanu.)

A Białystoki Bábszínház produkciója, a *Lenka* közös lengyel-magyar siker. Lengyel a színház, a zeneszerző és lengyelek a színészek, magyar az író, a rendező és a tervező. Mivel az előadás némajáték, a kettős kötődést még a nyelv sem engedi egyik vagy másik irányba elbillenni. A színpadi játék Szegedi Katalin azonos című mesekönyvéből készült. A szándék és a kivitelezés egyaránt hajmeresztő. Először is regényt némajátékként eljátszani majdnem lehetetlen. A vállalkozás nehézségét tovább fokozza, hogy az író művész, aki népszerű könyvét maga illusztrálta. Mit kezdhet ilyen helyzetben egy tervező, aki nem maga a szerző? Vagy elszakad az eredeti mű képi világától, vagy szolgai módon követi. Az alkotókat alighanem éppen ezek az áthidalhatatlannak látszó kockázatok vonzották. Gyanítom, hogy Szegedi Katalin könyve önleletrajz. Földhözragadt hétköznapi valóság. Hiszen a hősnő rajzol. (Ez sem kimondottan színpadra kívánczó tevékenység.) A magányos kislány legjobb barátai a színes ceruzák. Az előadás olyan elemekből épül fel, amelyek egyúttal új, sajátos, csak ennek a történetnek az eljátszására alkalmas stílust teremtenek. És ettől lesz a hajmeresztő ötletből kivételesen izgalmas előadás. A díszlet egy hatalmas papírskatulya. Behatárolt, zárt világ. Egy dundi, vörös hajú kislány, a címszereplő *Lenka* világa. A nézők – a tervező fortélyos ügyességének köszönhetően – felülről lesnek be *Lenka* és a szemüveges Palkó életébe. Már-már hajlamosak vagyunk elhinni, hogy mi vagyunk fölényben. Hogy a jelenlétünkben van valami leereszkedő. Aztán szerencsére

időben elszégyelljük magunkat, és elkezdünk együtt érezni a magányról, a barátságról és a mások elfogadásáról szóló szép történet hőseivel. Akik – megint csak hála a tervező ravaszságának – ugyanolyanok, mint amilyeneknek az író illusztrációi ábrázolják, csak éppen a bábszínház eszközeivel átfogalmazva. A rendező érzékenysége pedig még arra is képes, hogy Szegedi Katalin példaképei, Gulácsy Lajos és Füst Milán szellemét megidézze sokoldalú játszótársai segítségével. (Rendező: Csató Kata, tervező: Mátravölgyi Ákos.)<sup>16</sup> A *Boribon és Annipanni* a Budapest Bábszínház előadása. Nem kell újra felfedezni, hiszen már a kaposvári ASSITEJ-fesztiválon elnyerte az Üveghegy-díjat, a tervező pedig Koós Iván-díjban részesült. Továbbá a színikritikusok a 2013/14-es évad legjobb gyereklőadásának ítélték. A Marék Veronika könyvsorozatából (*Boribon és Annipanni, Jó éjszakát, Annipanni, Boribon születésnapja, Boribon beteg, Boribon házikója, Annipanni, mesélj nekem*) készült zenés játék azért is kínálja az analógiát a *Lenkával*, mert az eredeti mű szerzője itt is autentikus illusztrátora a történeteinek. A szöveggönyv zökkenőmentesen képes összeforrasztani az epizódokat, vonzó színpadi játékká varázsolja ezt a 21. századi magyar *Micimacskót*. Minden spekulációtól mentesen követi a leg tisztább meseirodalmi hagyományokat, és teremt színpadi helyzeteket az író epikai érényiből. Az előadás úgy hűséges a szerzőhöz, hogy ugyanazzal a természetességgel mesél a legkisebbeknek, ahogy azt a bölcs és nagy mesemondók teszik Andersentől Benedek Elekig. (Színpadra alkalmazta: Gimesi Dóra, R: Ellinger Edina, dalszövegek: Marék Veronika, zene: Tallér Zsófia, tervező: Lisztopád Krisztina.)<sup>17</sup> Valamikor az ötvenes években a moszkvai Központi Bábszínház jegyeire rányomtatták, hogy öt éven aluliak az előadásokat nem látogathatják. A nyomaték

15 Constantin Brâncusi (1876–1957) román szobrász, a modern egyetemes plasztika meghatározó egyénisége.

16 A fesztivál zsűrije a legjobb rendezés díjával jutalmazta az előadást.

17 A *Boribon és Annipanni* a szabadkai fesztivál legjobb előadásáért járó fődíjat nyerte el. Ezen kívül Bercsényi Péternek, Boribon megszemélyesítőjének a legjobb férfi alakítás díját ítélte oda a nemzetközi zsűri.



Marék Veronika – Gimesi Dóra: *Boribon és Annipanni*. R: Ellinger Edina, T: Lisztopád Krisztina. Budapest Bábszínház



kedvéért még felkiáltójelet is tettek a szigorú figyelemzetetés végére. Obracov véleményét engedelmesen követte valamennyi kelet-európai ország.

Sok minden változott azóta, de néhány bábszínház még ma is ódzkodik attól, hogy a legkisebbeknek játsszon. Talán így akarnak a komoly, „felnőtt” színházak közé furakodni. Vagy azért, mert valamikor a pártállam kezdetén, az egymás munkáját tetszerően kiegészítő színházak kialakításával az a kulturális téveszme érvényesült, amely a bábszínházak a színházba járás valamiféle előszobájának tekintette. Ebben a felfogásban a bábszínház az óvodásoké, a gyermekszínház a kisiskolásoké, az ifjúsági színház pedig a felső tagozatosoké. Vagyis egyetlen korosztályhoz próbáltak odaláncolni egy műfajt.

Bár ilyenfajta számársággal napjainkban is találkozhattunk néha, azért ez a gondolkodás régen a múlté. A bábjáték manapság mindkét irányban feszegeti az életkori határokat. Egyre szélesebb rétegeket tud megszólítani az ifjúsági és a felnőtt korosztályból, miközben a csecsemőszínház után már a magzat fejlődését is megpróbálja a művészetek segítségével befolyásolni. Örvendetes, hogy a szabadkai Gyermekszínházi Fesztiválon három olyan előadás szerepelt, amely *három*

éven felülieknek szól: a *Mismás*, a *pék*, a *Lenka* és a *Boribon*. Nem úgy, hogy leereszkedik hozzájuk, hanem úgy, hogy egyenrangú partnereknek tekinti a nézőtérrel ülőket.

Az ellehetetlenülés határát súroló gazdasági helyzet ellenére a legjobb szabadkai fesztiválok között emlegethetjük a 2014-est. Ezért persze nem csupán a szervezőket illeti dicséret. Minden fesztivál színvonala a kínálattól függ. Az egyik helyi napilapban azt olvastam, hogy kétszázharminc előadásból válogatták ki a fesztivál programját. Ezek között nyilván volt néhány, amely technikai, vagy anyagi okok miatt nem került be a programba. Néhány pedig jobb híján kapott helyet benne. De a nem kevés igazán jó előadásnak örülni kell. És annak is, hogy az egyre súlyosodó gazdasági problémák ellenére a szervezők nem adták fel a reményt.

A szabadkai találkozó most is egyszerre tudott magas színvonalú seregszemle, tudományos vitafórum és hangulatos baráti összejövetel lenni. A családi hangulatot nemcsak a nézőtérrel lehetett érezni. Ugyanilyen súllyal volt jelen a fesztiválhoz kapcsolódó többi eseményen. A könyvbemutatókon, a kiállításokon, a ki-rándulásokon, a baráti beszélgetéseken és a hatodik alkalommal megrendezett elméleti konferencián<sup>18</sup>.

## A FAMILY-LIKE WORLD FESTIVAL

Géza Balogh reports here on fifteen performances at the International Children's Theater Festival, held September 21-26, 2014, in Subotica, Serbia. The festival took place at three locations, and thirteen countries were represented: two troupes from Serbia, and one each from Japan, Russia, Ukraine, Georgia, Estonia, Bulgaria, Romania, Montenegro, Slovenia, Hungary and Poland. They say that if a festival has three or four really good performances, that is already a significant achievement. According to the author, the festival in Subotica satisfied this criterion many times over. This article reports on eight of the fifteen performances, all of which could have been presented anywhere in the world with great success. He especially praises Miyako Kurotani from Japan, Ilona Hrestic from Romania and her one-woman show, the Subotica Children's Theater's *Breath*, Novi Sad Youth Theater's *Is Grandpa Wearing a Suit?*, Ljubjana Mini Theater's *The Mishmash Bakery*, Bialystok Puppet Theater's *Lenka* and the Budapest Puppet Theater's *Boribon and Annipanni*.

18 A *Gyerekek az elektronika korában* című konferencia anyagából két előadás szövege olvasható mostani számunkban.

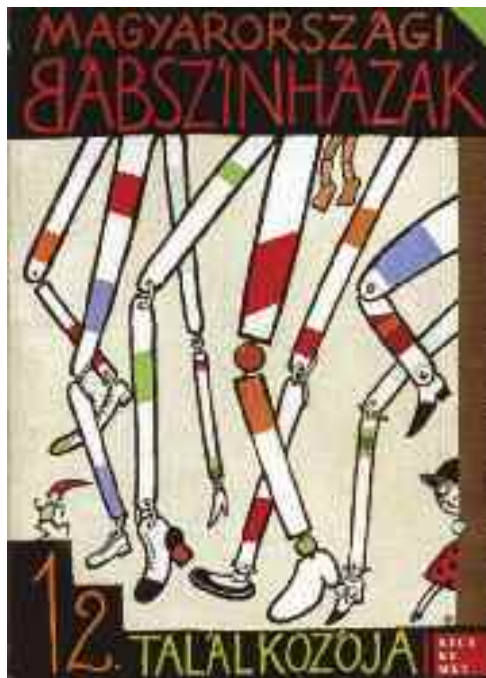
Balogh Géza átveszi Slobodan Markovići a „Kis herceg”-díjat



„Egy este Balogh Gézával.”  
Beszélgetőtárs Miroslav Radonjić



Az esti könyvbemutatók közönsége



A 12. Találkozó plakátja



Előadás előtt: Marek Waszkiel és Csató Kata



Előadás előtt a Kamaraszínháznál: Ellinger Edina, Schneider Jankó, Boráros Szilárd



A Círóka Bábszínház udvarán: Sebő Ferenc

**Marek Waszkiel**

## HÁT MENJ KECSKEMÉTRE!

Az utóbbi néhány hónapban sok bábfesztivált láttam Közép- és Kelet-Európában, többek között Csehországban, Oroszországban, Lengyelországban, Szerbiában és Magyarországon. Jónéhány belorusz, litván, ukrán, bolgár és román előadást is láttam. Ezekből egyetlen tanulság vonható le: ma szinte kizárólag a magyarok számítanak. Mindenütt előfordulnak érdekes előadások, de a Duna környékén sokkal több van. Annak ellenére, hogy talán éppen a magyaroknál a legnagyobbak a problémák az előadások hírvérésével.

A magyar bábszínházak 12. kecskeméti találkozója (2014. október 15–19.) olyan rendezvény, amelyre évek óta összejön a magyar bábosok szinte teljes serege (azok is, akik éppen nem mutatnak be saját előadást). Kecskemét e találkozások kivételes helyszíne. Minden bábszínház részt vesz benne, az intézményes és a magánszínházak is. Az előadások egymást érik, késő éjszakába nyúlóan folytatják a véget nem érő beszélgetéseket, az olykor nagyon éles vitákat, és a kora reggeli előadásokon is tele van a nézőtér. Nem működik semmiféle válogató bizottság vagy zsűri, amely díjazná a legjobb előadásokat. A színházak csak bejelentik a bemutatandó előadásukat, amivel részt akarnak venni. Ott pedig alávetik magukat azoknak a nyilvános értékeléseknek, amelyek a meghívott szakértők és a kollégák véleményét bemutató vitákon hangzanak el. Ráadásul Kecskeméten úgy érezhetjük magunkat, mint a franciaországi Charleville-Mézières-ben – megnézzük, megtapogatjuk a bábukat, s a bábszínházról beszélgetünk, nem pedig azoknak az alkotóknak az ambíciós megvalósításairól (ahogy ez sok más régióbeli országban lenni szokott), akikben már régen összezavarodtak a színházi műfajok, a bábót pedig már elvetették, mert vagy nincs vele kapcsolatban ötletük, gondolatuk, vagy mert nincs meg hozzá a tehetségük. Mégsem távoznak a bábszínházról, hiszen tudható, hogy sehol máshol nem találnak helyet maguknak.

Természetesen Magyarország sem a bábjáték paradicsoma, de aki az édenkertet keresi, annak nincs szüksége rá, hogy itt a földön éljen. A bábos Magyarország alapvetően nyugtalan, ambíciós, kutató-kereső, felszabadult, bár néhány központját tekintve naiv, kissé amatőr és zavart. S ennek talán így is kell lennie. Valahányszor Kecskeméten vagyok, felteszem magamnak a kérdést: meddig sikerül még megtartani ezeket a közös beszélgetéseket, ezeket a közös vitákat, ezt a szívéllyességet, ezt a jóindulatot, alázatot? Ez a magyarok titka marad. Csak tartson ki, mert ilyen szakmai közegben zajló találkozók már nincsenek sehol a világon. Én magam is évek óta értékelem a magyar bábélményeket. Őszinte akarok lenni magamhoz, de ez az őszinteség időnként fájó. A művészek ma már alapvetéseikben eltértek, sokféle hosszú utat tettek meg az elmúlt húsz évben. Egyesek feljutottak a csúcokra, mások még nem, s vannak, akik biztosan soha nem is jutnak fel. Ma már nem köti őket össze ugyanaz a tanulási szenvedély, megismerési kedv és akarat, hogy másokra figyeljenek, hogy mások látásmódját megismerjék. Saját stílusuk, saját kedvtelésük, saját eredményeik vannak. Akkor hát miért ülnek le még mindig egy közös asztalhoz? Miért hallgatják meg az olykor kegyetlen kritikákat, a gyakori nyers bírálatokat és véleményeket, és a jóval ritkább, elragadtatást kifejező szavakat? Hiszen e vélemények sokasága nem veszi figyelembe a konkrét valóságot, az egyes alkotók által bejárt utakat, az eredményeiket, sikereiket, még ha azokat csak olyan, meghatározott viszonyok között működő kis alkotói csoportokban érték is el, amelyeknek bizonyosan nincs általánosabb jelentősége. Ilyen indító kérdéseket hoz elő minden kecskeméti látogatás, amikor gyengébb előadásokat látunk, és azokat alá kell vetnünk a bírálatnak. De jóval gyakrabban nyílik meg előttünk az a tér, amelyen keresztül a színház varázslatos világába jutunk. Sajnos csak azok jutnak oda, akik a szín-



*Baltasar Espinosa utolsó üdülése és üdvözülése.* R: Ondrej Spišák, T: Boráros Szilárd. Mesebolt Bábszínház, Szombathely – Kőszegi Várszínház



*Dobronka cirkusz, világszám!* R: Boráros Milada, T: Boráros Szilárd, Zene: Takács Dániel, Játsszák: Lehócz Zsuzsa és Takács Dániel. Mesebolt Bábszínház – Magamura Alkotóműhely, Szombathely

házzal szakértőként foglalkoznak, mert a hétköznapi nézők számára Kecskeméten a találkozó idején nem jut hely. Pedig időnként rendkívüli színházi előadások láthatók. Csakúgy, ahogy a 12. találkozón. Az utóbbi idők egyetlen magyar hiányossága, hogy majdnem teljesen hiányzik a felnőtteknek szóló bábelőadás. Ez új helyzet. Nem olyan régen ez még másként volt. Ma a bábjáték teljes mértékben a gyermekszínházakra marad. Lehet, hogy a felnőtteknek szóló bábelőadások hiánya okozza, hogy a gyerekeknek szólóak teljesebbek lettek, több interpretációs szinttel rendelkeznek, a gyerekekkel az előadásra beülő szülők számára is érdekesebbek? Ez a következtetés önkéntelenül adódik. A fesztivál gazdag kínálatából egyedül az Ondrej Spišák rendezésében, utcai előadásként elgondolt *Baltasar Espinosa* című játékot szánták a felnőtt nézőknek. Kiváló előadás, olyan új misztérium, amely összekapcsolja a bibliai történetet egy maival, s amelyet Jorge Luis Borges regénye inspirált. Az előadást a Mesebolt Bábszínház (a Kőszegi Várszínházzal közösen) valósította meg, és a színházról való olyan gondolkodásnak a hatásos eredménye, amely ma már biztosan a múlté. Kovács Géza több szezonon át Szombathelyen olyan módon épít alkotó színházi együttest, ahogyan Peter Schumann építette a Bread and Puppetet, Piotr Tomaszuk az egykori Wierszalint, vagy Ondrej Spišák a Teatro Tatrót. Úgy látszott, hogy ez már a történelem kategóriájába való tapasztalat, de mégis, kedvező körülmények között és a vezető éber tekintetének kíséretében, még mindig beválik. Spišák előadása közös alkotás, tekintet nélkül arra, hogy mennyit tett bele Spišák, mennyit Andrej Kalinka, amikor a cigány és balkáni témákra alapozott, ihletett zenéjét megírta, és mennyit Boráros Szilárd, a tervező, amikor a népiességet, a giccses naivitást és a végső megoldást egyszerre jelenítette meg a díszletekben, a bábukban és a jelmezekben; különösen pedig mennyit tett bele a kiváló és jól irányított színészi gárda, amely erős együttes: olyan színészekből áll, akik egyformán jól kezelik a hangszereket, a színházi trükköket, a bábukat, a saját testüket és színészi képességeiket. Ugyanez a Mesebolt Bábszínház, ezúttal a Magamura magánszínházzal (Boráros Szilárd és Boráros

Milada) koprodukcióban egy másik kitűnő előadást is bemutatott, a *Dobronka cirkuszt*, Boráros Milada rendezésében. A bábszínházi hagyományokban ez az, amit a Cirque du Soleil előadásai jelentettek a klasszikus cirkuszi előadásokkal szemben. Ez a műfaj megújítását, a bábos cirkuszi számok, mutatványok áttemelését egy másik dimenzióba, a régi ötletek gazdagítását jelenti újabb ötletekkel, s a sokévszázados hagyományok iránti tiszteletet és olyan út megnyitását is jelzi, amelyen – reméljük – mások is járni fognak. A kiváló Lehőcz Zsuzsa és Takács Dániel, az előadás szereplői, a bábjátékoszínészi-zenei virtuozitás csúcására jutnak, és nem csak a közlés színészi tökéletességét demonstrálják, hanem a bábu végtelen lehetőségeit is, amelynek az animációban, a mozgásban, a világmindenségben nincs határa, s amelynek a szabadsága éppen ott kezdődik, ahol az emberi lehetőségek véget érnek. Talán ez volt a kecskeméti fesztivál legkiválóbb előadása.

Ám meglepetés több is volt. A Budapest Bábszínház (ismét koprodukcióban a Mesebolltal) *Tíz emelet boldogság* című előadásában a magyar bábművészek egész sora találkozott. A mese szerzőjének (Gimesi Dóra) társa volt Veres András, aki általában rendező, de most a szöveg adaptációját készítette. A szinte filmre kívánczó bábokat Bartal Kiss Rita tervezte, a pompás színpadképet (két, csak látszatra egyszerű lakóházat) Grossschmid Erik találta ki, s az egészet Kovács Petra Eszter rendezte. A legnagyobb sikert mégis Hannus Zoltán aratta, aki ennek az előadásnak az egyetlen színésze volt. Ő leginkább a Hollandiában élő ausztrál Neville Tranter stílusához hasonlóan maga foglalta el az egész hatalmas játékeret, több tucat bábót, kelleket és színpadi elemet mozgatva. S olyan feszültséget, drámaiságot és érzelmeket teremtett, amely sokáig megmarad az ember emlékezetében.

Egy másik kiváló előadás volt a *Hamupipőke* Vidovszky György rendezésében, a Círóka Bábszínház előadásában, amely ezúttal inkább a tizenéves ifjúságnak, a legnehezebb nézőközönségnek szólt. A jól ismert mese Vidovszky interpretációjában egészen új történet: a tizenévesek problémáiról, az önértékelésükről, a környezettel, például a saját



*Tíz emelet boldogság.* Író: Gimesi Dóra, R: Kovács Petra Eszter, T: Grosschmid Erik, Játssza: Hannus Zoltán. Budapest Bábszínház – Mesebolt Bábszínház



*Hamupipőke.* Író: Gimesi Dóra, R: Vidovszky György, T: Mátravölgyi Ákos. Círóka Bábszínház, Kecskemét

családjukkal való kapcsolatépítésükről szólt. Társadalmi terápiához hasonló előadás volt, valószínűtlenül erős energiával, kiváló koreográfiával, meglepő játéktérrel és formákkal (Mátravölgyi Ákos). Tehát a bábszínházban még a mai világról is lehet beszélni, mai nyelven, modern eszközökhöz folyamodva. A Círóka Bábszínház *Hamupipőkéje* egészen új kutatási területeket jelöl ki a magyar bábművészek előtt. Elragadóan vonzó!

A jelentős előadások listáját ki kell egészíteni *A kis December király* című tökéletes előadással, amelyet Kuthy Ágnes rendezésében a debreceni Vojtina Bábszínház mutatott be. A többszörös színpadi megvalósítás önmagunk felfedezéséhez, elfogadásához és megszeretéséhez vezet el bennünket. A bekerítettség nyomasztó karkai érzéséből indulva (Mátravölgyi Ákos kitűnő, felkavaró játéktere) a főhős nagy átalakuláson megy át. Mindez a báb megjelenése közben történik meg. A címszereplő figura az ő kezéből nő ki, és attól kezdve társa marad az önmagával vívott harcaiban. Hajdú Péter



*A kis December király.* R: Kuthy Ágnes,  
T: Mátravölgyi Ákos. Vojtina Bábszínház, Debrecen



olyan feladatot teljesít, amely talán minden bábovágóval, de alighanem kevesen tudnának megbirkózni egy ilyen bonyolult kihívással.

Minden említett előadás hosszabb reflexiókat, alaposabb leírásokat igényelne. Mert hiszen ez a műfaj a magasrendű kísérletek színháza, olyan színház, amely a gyermeket és az ifjúságot mint nézőt partnernek, érett embernek tekinti. Olyan színház, amely párbeszédet kíván folytatni a nézővel. Olyan színház, amelynek érdeklődést kell keltenie a felnőtt közönségben, ha az fel akarja venni a párbeszéd fonalát. Csak kérdés, hogy fel akarja-e venni? Vajon a mai társadalom, belesüppedve a könnyen és biztosan érthető számtalan televíziós szappanopera-sorozatba, akarja-e még egyáltalán boncolgatni saját igazi problémáit?

A magyar bábszínház a csecsemőknek is kínál előadásokat. Ez az irányzat legalább egy évtizede általánosan elterjedt egész Európában, és kiválóan fogadták. A Kabóca Bábszínház *Ha Dede* című produkciója a legnehezebb kísérletek egyike volt. Még azok is elégedettek voltak vele, akik kelleltenül vi-

szonyulnak ehhez az irányzathoz, mert benne inkább pedagógiai-nevelési tevékenységet látnak, mintsem színházit. A *Ha Dede* a színház, a képzőművészet és a zene együttes határidékéről származó tevékenység, amely apró kis konfliktusokat és a tárgyak közötti viszonyok „bonyolult” rendjét építi. Ehhez kiegészítésként a színészek olyan szokatlan, egyéni és spontán viszonyulásokat hoznak létre a nézőkkel, hogy minden bizonnyal nem csak a legkisebb nézők akarnak majd visszatérni azokhoz.

A kecskeméti találkozó ennél sokkal többféle előadást, irányzatot, színházi konvenciót hozott össze egymással. Megmutatta, milyen gazdag a mai bábművészet, milyen sokféle irányban fejlődik, s hogy milyen érdekesen aknázza ki a műfajok határait. A cirkuszhoz fordult még legalább két előadás alkotójára: a poétikus előadás variációját választotta a Zirano Színház *Szekrénymesék* című előadása, Szaid Khaled-Abdo rendező és Grosschmid Erik tervező alkotása. A patetikus-mágikus előadás változatát mutatták be az egri Harlekin Bábszínház művészei, Éry-Kovács András és Fekete Dávid. Az egri



Bódog és Szomorilla. Író-rendező: Kolozsi Angéla, T. Bartal Kiss Rita, Játsszák: Nagy Viktória Éva, Schneider Jankó. Hepp Trupp, Debrecen

előadás élénk vitát váltott ki, főként a filozofáló, az irodalmi korrektség határán egyensúlyozó, nem túlságosan magas minőségű szöveg miatt. A színház feladatát, a cirkusz mágiját, a bábszínház világát azonban megfelelő szinten hozta mozgásba, és az ilyen előadás számot tarthat azoknak a nézőknek az érdeklődésére, akik a színházat elsősorban a színház, nem pedig az irodalom nyelvén keresztül érzékelik. (Egyébként, ha ez az irodalom olyan gyenge, akkor nem lenne jobb lemondani róla?) Újra életre kelt Vitéz László, a magyar vásári bábjáték első figurája, bár ezúttal nem jelent meg a fesztivál programjában Pályi János, a műfaj legkiválóbb képviselője. Nő a konkurenciája és szaporodnak a kollégái: Fekete Dávid (*Törökvész Vitéz avagy Vitéz László és a Törökök*) egy virtuóz verzióban lépett fel, amely azonban nem feltétlenül volt tisztességes, ami a politikai korrektséget illeti. Kissé képedően számolt le a török hódítókkal. Fabók Mariann eredeti, bár feminizált variációban hívott életre egy új alakot, Vitéz László partnerét, Vas Juliskát, aki, úgy tűnik, nagy ambícióval szeretné átvenni Vitéz László főhelyét a színpadon.



Schneider Jankó és Nagy Viktória Éva az animációval imponált (Kiss Bartal Rita tervezése) Kolozsi Angéla *Bódog* és *Szomorilla* című előadásában, amelyet a Hepp Trupp adott elő, s amely kizárólag az erős konkurencia miatt halványult el kissé, csak úgy, mint a Stúdió K, amely a *Madárház* című darabot adta elő Németh Ilona rendezésében. A saját útja kutatásában mindig erős és merész Vaskakas Bábszínház pompás látványossággal lépett fel *Hanyistók, avagy a grófkisasszony és a lápi szörny története* címmel, Tengely Gábor rendezésében. A győri Vaskakas mindig meglep és megosztja a nézőket, de okos és érzékeny együttes, Előadásai nem feltétlenül mindenkit kápráztatnak el, bár komoly kérdéseket tesznek fel a dolgok értelméről, a saját ízlésünkről, a konvenciók hatáiról. Ki kell emelnünk György Zoltán Dávid alakítását a vízi béka-szörny szerepében.

Hasonlóképpen nehéz lenne nem észrevenni Grosschmid Erik pompás térkezelését, amelyet a remeknek ígérkező, de kissé kiábrándító *A kis habléány* című előadáshoz komponált, A Bóbita Bábszínház előadását Veres András rendezte. Ugyanez érvényes arra a teljesen új stílusra, amelyet Pilári Gábor és Vajda Zsuzsanna családi vállalkozása, a MárkusZínház mutatott be *Grand Hotel* címen. Ez az előadás bizonyosan rendezői ollót igényelne, és Pilári Gábor rendkívüli humorérzékét hozza felszínre, miközben a népszerű irodalmat fedezi fel a bábszínház számára. Egyszerre régi-módi bűnügyi történet és eredeti találkozás a papírszínház formáival. Az élő zene ritmusa és Pilári Lili Eszter éneklése üde színfoltként volt jelen az előadásban.

Ha a magyar bábszínház ennyire jó, miért nem képes nagyobb mértékben részt venni a nemzetközi körforgásban? Az európai fesztiválokon látott több tucat előadás között, amelyeket emlegettem írásom elején, csak egyetlen magyar előadás akadt: a *Boribon és Annipanni* Marék Veronikától és Gimesi Dórától, Ellinger Edina rendezésében, a Budapest Bábszínház előadásában. Ez vidám, örömteli, steri-

Szokrénymesék: R. Khaled-Abdo Szaida, T. Grosschmid Erik, Játsszák: Pfeifer Zsófia, Varga Péter Róbert. Ziranó Színház, Hottó

len tiszta játék volt, szinte musical, részben erősen kommersz, de nem rossz értelemben, amennyiben a kommersz együttjár a professzionális megvalósítással. Bercsényi Péter munkája a plüssmackó figurájával kreatív dimenziókkal rendelkezik. Úgy látszik a *Boribon és Annipanni* egyszerűen túl drága produkció ahhoz, hogy más fesztiválok programjára kerülhessen. De a kecskeméti fesztivál előadásai egészen bizonyosan nem lépik túl a közép-európai

finanszírozási normákat. Biztosan erős akadályt képez a magyar nyelv is, különösen ott, ahol pazarlóan használják. Ám ma már a nyelvi problémák leküzdésére is van sokféle módszer.

Csak nem a szokásos hírvetés hiányzik, vagyis az az információ, hogy a magyarok rendelkeznek ma az egyik legérdekesebb európai bábszínházzal?

*Hamberger Judit fordítása*



Vitéz László és Vas Juliska.  
Rendezés és játék:  
Fabók Mariann, Bábok:  
Grosschmid Erik,  
Díszlet: Keresztes Nagy Árpád.  
Fabók Mancsi Bábszínháza



*Grand Hotel.* Rejtő Jenő regénye nyomán írta Szabó Attila és a Társulat. Játsszák: Pilári Gábor, Vajda Zsuzsanna, Pilári Lili Eszter, Zenészek: Csernák Z. Samu, Pilári Áron, Szabó D. Kornél, Dalszöveg: Szabó Attila, T: Grosschmid Erik. MárkusZínház, Pécs



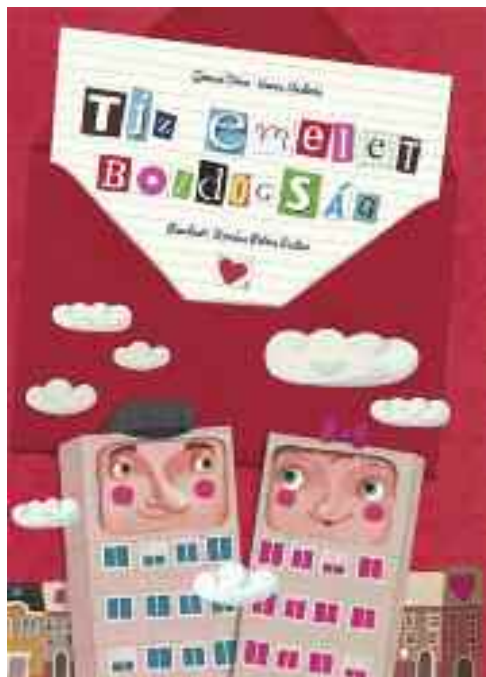
A Találkozó zárása: Kiszely Ágnes



*Madárház*: R: Németh Ilona,  
Bábok: Aczél Sára, Németh Ilona,  
Zene: Spilák Lajos.  
Stúdió K Színház – Tatabányai Jászai Mari Színház.

## OFF TO KECSKEMÉT!

The author was a member of the jury at the 12<sup>th</sup> Hungarian Puppet Theater Conference. He comes from Poland and has attended several puppet festivals in Central and Eastern Europe in the past few months. He asserts that he can draw only one conclusion: Hungarians are almost exclusively the only ones who count. There are interesting performances everywhere, but in the area around the Danube, there are a lot more. He considers the Kecskemét Conference special because this kind of gathering in a professional setting doesn't exist anymore anywhere in the world. Every kind of puppet theater, whether institutional or private, can participate. There is no selection committee or jury, no prizes for the best performances. Theaters just register the pieces they would like to perform. Once there, they are subjected to the public evaluations, given by invited experts and colleagues. There is one performance after another. The never-ending conversations– sometimes very intense debates continue late into the night. And the early morning performances are also full. Marek Waszkiel found the same performances to be outstanding as the author of the following article. He includes *The Little King December!* from Debrecen. He mentions other productions as well, highlighting their strong and unique points. He ends his article with the observation that Hungarian puppet theater is one of the most interesting in Europe today.



*Tíz emelet boldogság*. Író: Gimesi Dóra, R. Kovács Petra Eszter, T. Grosschmid Erik, Játssza: Hannus Zoltán.  
Budapest Bábszínház – Mesebolt Bábszínház



**Nánay István**

## NÉGY A NEGYEDSZÁZBÓL

### KIEMELKEDŐ ELŐADÁSOK A KECSKEMÉTI BÁBTALÁLKOZÓN

Ha egy fesztiválon két emlékezetes előadás látható, már nem volt hiábavaló a többnapos ottlét. A Magyarországi Bábszínházak 12. Találkozójáról nem kettő, de négy nagyszerű produkció élményét vittem haza. Három – *Tíz emelet boldogság, Dobronka cirkusz, világszám*, valamint *Baltasar Espinosa utolsó üdülése és üdvözülése* – a szombathelyi Mesebolt Bábszínházhoz köthető, a negyedik a kecskeméti és Vidovszky György találkozásából született *Hamupipőke*. Mindegyiket másért tartom kiemelkedőnek, az évad fontos eseményének.

Több mint figyelemreméltó, hogy van színház, amely bő egy évad alatt három kiemelkedő előadást képes produkálni. Kovács Géza évek óta tartó következetes munkájának eredménye nemcsak az összeforrott és egyre magasabb művészi teljesítményekre kész együttes kialakításában érhető tetten, hanem egy korszerű, több lábon álló működési modell kidolgozásában is. Ugyanis mindhárom munka koprodukcióban született. Ez a forma egyfelől bizonyos mértékű anyagi többletforrást jelent, másfelől kitágítja és új impulzusokkal gazdagítja egy alkotóműhely művészi útkeresését, s növeli ismertségét és elismertségét.

A *Tíz emelet boldogság* a Budapest Bábszínházzal közös egyszemélyes színészbravúr, amely a 2014-es kritikus díj egyik jelöltje is volt. Gimesi Dóra meséjéből Veres András készítette és Kovács Petra Eszter rendezte a színpadi adaptációt. Az óriások késői ivadéka, a Jankó és Etelka névre hallgató fővárosi, sokemeletes panelház, valamint a szerelmüket megoldani igyekvő csillagász a szereplői e mesének, no meg mindazok, akik e házakban laknak. A cselekménynek tehát minimum három szála van, a Duna két oldalán lévő szerelmes, földbegyökerezett lábú, lépcsőházzá vált gerincű, ablakszemű és villámhárító ujjú „óriások” egymás felé szálló epedése, a házakban folyó élet és a csillagász problémamegoldó ténykedése. A házak emeletein lévő

lakások kihúzható fiókok, amelyekben többnyire egy-egy magányos ember vagy csonkacsalád él, akik mindennapjait nemcsak az egymás közötti hol vidám, hol bosszantó kapcsolataik, perlekedéseik, hanem a házak bánatából fakadó csőtörések, áramkimaradások és egyéb zavarok teszik mozgalmassá. A darab, akárcsak az előadás, hibátlanul egyensúlyoz a kedves és szívhez szóló, valamint a humoros hangvétel között. A produkció kivételes értéke a képzőművészeti megformálás és Hannus Zoltán színészi játéka.

Grosschmid Erik (díszlet) és Bartal Kiss Rita (bábok) varázsos világot teremt. Nehezen lehet szétválasztani, hogy az egyes epizódok megjelenítésében mekkora szerepe van a díszletnek és mekkora a báboknak. A rendező és a tervező jól él a méretbeli különbségek kontrasztjával. A kockákból felépült házak akkorák, mint a színész, sőt, tisztos óriásokhoz illően annyival nagyobbak is, hogy amikor neki a legfelső emeleten történetet kell meg elevenítenie, vagy pipiskedni kényszerül, vagy egy kis magasítóra kell állni. Ezekhez képest miniatűr játékoknak hatnak a szobákat benépesítő nyeles bábos figurácskák. Minden néző kiválaszthatja magának kedvenc figuráját: ki a saját magával sakkozó férfit, ki az ihletet kereső költőt, a kötögető öregaszszonyt vagy a házmestert, a kertté változtatott lakást locsoló, és az alatta lakókat eláztató nőt vagy a gyerekeket és azok történetét érzi közelebb magához. A két házban párhuzamosan zajló tíz-tizenkét egyéni történetet, plusz természetesen a házakét Hannus fölülményes mesterségbeli tudással, bravúrosan bonyolítja. Ahány személy, annyi karakter hangban és mozgásban. A keretjátékban, amikor mint csillagász jelenik meg, inkább szerepet játszik, aztán érdektelenné válik, hogy mi volt az eredeti szándéka, amiért műszereivel egyetemben a Dunapartra telepedett, és egyre inkább olyan lesz, mint egy gyerek, aki életre kelti a kis bábokat. De

nemcsak játszik, hanem teremt is, hiszen képes a csodára: megállítja a folyót, hogy összehozza a szerelmeseket, s ezáltal a házakban külön-külön magányosan élők is közösségekké egyesülhetnek. Az előadás alaptónusa a groteszk. Ezt erősítik a bábok, Hannus játéktípusa, de Teszárék Csaba hangulatfestő és dramaturgiai szerepet egyként betöltő zenéje is. A produkciót 5 évesnél idősebbeknek ajánlják, jogosan. Kortól függetlenül mindenkit képes megszólítani.

Akárcsak a *Dobronka cirkusz, világszám!* Ennél a Mesebolt Bábszínház partnere a Magamura Alkotóműhely, ami tulajdonképpen Boráros Szilárd és Boráros Milada családi vállalkozása. Az alkotók nem ígérenk többet és mást, mint amit a cím sugall: cirkuszt. De milyet!

Annyi fantáziátlan és silány nyeles báb után végre marionettek népesítik be a parányi színpadot. Boráros Szilárd saját kezűleg készített bábjainak mindegyike mestermű. Az egyikereken bicikliző férfi, a tojást tojni nem akaró tyúk, a bohóc, a kötéláncosok, az állatidomár a sárga gebéjével, a fakír, az öreg oroszlán, a légtornászok – hogy csak néhányat emeljek ki a fellépők közül – mind karakteres és változatos figurák, ugyanakkor technikailag mozgathatóságuk foka szerint is sokfélék. Az egyszerűbb, néhány zsinóros báboktól az egészen bonyolult szerkezetekig, a széteső és összerántható csontokból álló rémalakig, a szoknyás asszonyságból léghajóvá alakuló átváltozó báb a marionett számos formája és típusa megjelenik.

Mindössze ketten játsszák az előadást, Lehőcz Zsuzsa és Takács Dániel, aki a zenét is szerezte, sőt a produkcióban, amikor épp nem bábozik, különböző hangszereken maga is muzsikál. A színpad olyan, mintha egy lakásban lennének, a játsszók hosszan előkészülnek az attrakcióra, kifestik egymást, rendezkednek, miközben kezdődik a mese. Akár egy Hrabal novella elevenedne meg, miközben a mesélő elkalauzol bennünket a Dobronka nevű kisvárosba, ahova egyszer egy világhírű cirkusz érkezett, s ez a cirkusz felforgatta az álmos település életét. Emlék és valóság keveredik a produkcióban, két fiatal próbálkozik azzal, hogy visszahozza a hajdani élményt, s újratertemse a cirkuszt.

Kicsit ügyetlenül, kicsit improvizálva, kicsit nagyozva, de határtalan lelkesedéssel, hittel és akarással. Magunk sem tudjuk, hogy valamikor régen a dobronkai főtéren ülünk-e egy igazi cirkusz sátorában, vagy egy konyhába lesünk be, ahol két fiatal kápráztat el azzal, mi mindent tanultak meg egy nehéz mesterség fogásaiból.

Nem cirkuszi, hanem vásári hangulat fogad a Mesebolt Bábszínház felnőtteknek szánt produkciójánál, ami egy lazán szerkesztett szakrális trilógia harmadik darabja. Misztériumjátékot és moralitást követően passiójáték. A *Világnak világa* (2010) és az *Akárki* (2012) után 2013-ban mutatták be a *Baltasar Espinosa utolsó üdülése és üdvözülését*. A Kőszegi Várszínházzal közös produkció tervezője Boráros Szilárd, zeneszerzője, Andrej Kalinka, valamint írója és rendezője, Ondrej Spišák szlovák alkotó. A darab – amelynek alapjául Jorge Luis Borges *Márk evangéliuma* című rövid novellája szolgált – tulajdonképpen példázat.

A címszereplő fiatalember a városból egy világvégi tanyára kerül, ahol az eleredő özönvízszerű esőzésben magához hívja a szomszédos, emberektől és Istentől egyaránt elvadult földműves családot, ezzel megmenti életüket. A kényszerű összezártságban mesélni kezd egy ősrégi s a család történetének feljegyzéseit is tartalmazó bibliából. Baltasar a hitehagyottak szemében Megváltóvá változik, hatására hívőkké lesznek, s végül a fiatalembert keresztre feszítik. A parabolisztikus passióval párhuzamosan zajlik egy másik bibliai történet is: kesztyűs bábokkal groteszk, vásári hangulatú jelenetek elevenednek meg Jézus életéből. E kettős profán passiót vad, kicsapongó karneváli forgatag fogja egységbe.

Hamisítatlan szabadtéri vásári játék született (bár én kétszer is zárt helyen láttam), amelyben a színjátszás és a hatáskeltés minden formája megjelenik. Három kocsiszínpad jelöli ki a helyszíneket: az egyik Baltasar, a másik a család lakhelye, a harmadik a bibliai bábjelenetek paravánjával szolgál. Kikiáltójátékimester (Takács Dániel) gondoskodik arról, hogy a különböző történetszaklatokat megjelenítő epizódok jól peregjenek és szóljon a zene – minden színész játszik valamilyen hangszeren, ő maga váltogatja



*Dobronka cirkusz, világszám!* R: Boráros Milada, T: Boráros Szilárd, Zene: Takács Dániel, Játsszák: Lehőcz Zsuzsa és Takács Dániel. Mesebólt Bászínház – Magamura Alkotóműhely, Szombathely. Fotók: Trifusz Adám.





*Baltasar Espinosa utolsó üdülése és üdvözülése. R: Ondrej Spišák, T: Boráros Szilárd  
Mesebolt Bábszínház, Szombathely – Kőszegi Várszínház. Fotók: Tiifusz Ádám. (Az előadás fotója a szombathelyi Fő téren készült.)*



a tangóharmonikát, a gitárt, a különböző fúvós és ütős instrumentumokat! –, hol narrálja, hol kommentálja a történeteket, s időnként be is áll egy-egy jelenetbe. Kesztyűs és óriásbáb, tárgy- és maszkos játék, színészi jelenet és együttzenélés gyors egymásutánban váltogatja egymást, s a játékos az egyik pillanatban harsány kacagást keltenek, a másikban szívszorító és megható mozzanatokkal hatnak. Harsányságában is felemelő, modern szer-tartás e színházi produkció.

A történetmesélés egészen más határait feszegeti a kecskeméti *Hamupipőke*. Gimesi Dóra darabját először 2011-ben a debreceni Vojtina Bábszínház mutatta be Kuthy Ágnes rendezésében. Gimesi modernizálta a jól ismert Grimm-mesét: az eredeti történet cselekményét megtartotta, de a történet idejét és helyét konkretizálta (XIX. századi Anglia), valamint a fordulatokat teatralizálta. Felerősítette az apa és lánya közötti kapcsolatot (ezzel megteremtette a dráma motivált kiinduló pontját), összetettebb és mai karakterűvé tette Hamupipőkét, szemben a mostoha és lányai egysíkúbb figurájával

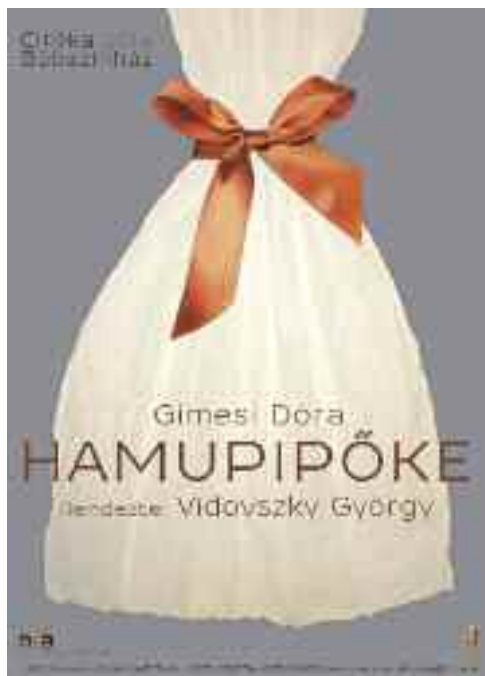
(ettől valós drámai összeütközések esélye jött létre), valamint jól játszható, számos félreértésre lehetőséget adó szituációkat teremtett a királyfi és udvarmestere, illetve a nők között.

Kuthy rendezése már-már bohózzattá fokozta a félreértések, üldözések kavalkádját. Központi szerepet kapott egy színes kerékpár, amelyen karikázva jelent meg apjával Hamupipőke, később biciklizés közben akaszkodott össze a lány és a királyfi, és Hamupipőke tanította meg biciklizni a fiút. Kezdetben mind a négy nő fehér ruhát viselt, a palotába tett látogatáskor a Mostoha és lányai ríktó színű ruhákat hordtak, míg Hamupipőke fehérben maradt. Mátravölgyi Ákos félkör alakú mellvéddel keretezett, sokrekeszes fehér játéktára a zöldgömb-bokrokkal számos meglepetéssel szolgált és minden szituációhoz alkalmas volt. Vidám és felszabadult komédiázás adta meg ennek a produkciónak az alaphangját.

Vidovszky György kecskeméti rendezése sötétebb tónusú lett, és egyértelműen itt és most játszódik. Ezúttal is Mátravölgyi Ákos a díszlettervező, de ezúttal kvázi üres térben zajlik a játék. Baloldalt különböző



A Baltasar Espinosa utolsó üdülése és üdvözülése című előadás a kecskeméti Piarista Gimnázium tornatermében. Fotó: Miglinczi Éva



Hamupipőke. Író: Gimesi Dóra, R. Vidovszky György, T. Mátravölgyi Ákos. Ciróka Bábszínház, Kecskemét



átmérőjű és hosszúságú csatornacsövek fekszenek szép sorban, jobb hátul rekeszek, kukák állnak összevissza. Mintha pincében vagy alagsorban lennénk. Az előadás kezdetén tompa puffanások hallatszanak, amelyek zenévé olvadnak össze. A játékosok a különböző hangmagasságra beállított csöveket ütve hozzák létre a lüktető ritmusú, minimál muzsikát. (Zeneszerző: Monori András) Később előkerülnek gitárok s egyéb hangszerek is a háttérben, de kukák is, amelyek tetejének csapkodásával szintén igen erős hatású zeneszám születik. A szülők és nagyszülők asszociálhatnak az Amadinda Ütőegyüttes és a hozzá hasonló zenekarok hangversenyeire éppen úgy, mint külföldi szórakoztató csapatok akrobatikával vegyített ütős show-ira. Az előadást nem lehet tiszta műfaji kategóriákba sorolni. Alapvetően tárgyjáték, de hangsúlyos a színészi jelenlét is. A rendező megtartja az alapanyag könnyedebb, helyenként vígjátéki hangvételét, de ezt át meg átszövi egyfelől a líra, másfelől a kegyetlenség. Hat-hét nagyobb egységre osztható a darab, illetve a produkció. Az elsőben ismerjük

meg az apát (Fülöp József) és lányát (Nyírkó Krisztina), ekkor tisztázódik az előadás jelhasználata. Egy magányosan álló kukából kivesznek egy rózsaszín szalaggal átkötött, fehér selyempapírba csomagolt kartondobozt. A dobozból és a papírból hajó születik, amivel játszani kezdenek, elképzelt közös utazásokat élnek át. A bensőséges idillt az törri szét, hogy a férfi kénytelen-kelletlen elmondja: ismét hajóra kell szállnia, hogy elutazzon Pápua Új-Guineába. Hamupipőke persze vele szeretne menni, de apja búcsúzóul összeismerteti lányát a ház új asszonyával és annak lányával. A Mostoha mézes-mázos, de már ekkor kemény és katonás. Hamupipőke derekára köti a szalagot, és megtartja a selyempapírt, ami apjára emlékezteti. Az előadás második etapja a nők együttélésének bemutatása. A Mostoha (Makra Viktória) kíméletlenül, mint egy rossz tánctanárr gyakoroltatja lányával a helyes és illő viselkedés szabályait, a kecses táncmozdulatokat. A két mostohalányt, Amáliát és Emliát egy színésznő (Szörényi Júlia) mindkét karjára húzott, kanyar-darabban teldott kályhacső



Hamupipőke



jelképezi. Ugyanilyen, de jóval nagyobb kályhacső a Mostoha attribútuma is. Míg a kályhacsövekkel lehet táncolni, Hamupipőkének csak a selyempapírja van, amit hiába tekerselel fel, az állandóan összezecsuklik, ezért kell kiállnia a többiek gúnyolódását és piszkálását. Hiába hívja apját, magánya egyre nyilvánvalóbb, ami akkor lesz végleges, amikor kiderül: Apja hajótörést szenvedett.

A következő részben mutatkozik be a házasságtól irtózó Királyfi (Ivanics Tamás) és a nőülés szükségessége mellett érvelő Leopold, a komornyik (Fülöp József). Ők vitájuk közben fekete szemetes zsákkal, illetve zöld műanyag bevásárló szatyrral bajlódhatnak. Minden szereplőt jellemez tehát egy tárgy, amely megvilágítástól is függő használata szabja meg, hogy valós vagy szimbolikus jelentésű-e az adott jelenetben.

A lányok készülődése a bála, illetve Hamupipőke munkával ellátása, tulajdonképpen a drill-jelenet folytatása. Hamupipőkének egy nagy, vízzel teli üveg edénybe öntött több száz palack-lezáró kupakot kellene szétválogatnia, s az előadás egyik csodája, ahogy lassan a rózsaszínűek lesüllyednek, a többiek pedig a víz felszínén maradnak.

Ettől kezdve felgyorsulnak a színpadi események, hiszen a megérkező nők elől a Királyfi elbújik, maga elé tolja Leopoldot, akit a nők a Királyfinak tartanak, s ez a félreértés beindítja a komédiai szálakat. Mint egy Feydeau-bohózatban, a komornyik menekül, a nők utána iramodnak, s egyre abszurdabb lesz a helyzetkomikumok sorozata. Ezt ellenpontozza a Királyfi és Hamupipőke találkozása, egymásba feledkezése, hosszas beszélgetése, a közös témák megtalálása, egy Pápua Új-Guineába teendő utazásuk tervezgetése. Ezekben az epizódokban a lírai hangvételt gyakran a tárgyakkal való játék hordozza, az egymás közötti évdés pedig a színészi játékban jelenik meg.

Hamupipőke ebben a verzióban nem kap gyönyörű bál ruhát, nincs díszes topánka, amit elveszít, amikor sietve haza kell szaladnia, így a Királyfi sem egy fél pár cipőcskével próbálja megtalálni szerel-

mesét. Az egyetlen ismertetőjel a Királyfinál maradt rózsaszín szalag. Ezen a ponton kicsit megbillen a dráma menete, ugyanis az egyértelmű, hogy egy cipő ráillik-e valakire vagy nem, tehát akire igen, az lesz a keresett lány. A szalaggal azonban ezt a próbát nem lehet elvégezni, ez esetben az egymásra találásnak inkább a lélekből, a szerelemből kellene születnie, de ez a momentum sem íróilag (az eredeti feldolgozásban nem is ez a motívum szerepel), sem rendezőileg nincs hitelesen és elfogadhatóan megoldva.

Természetesen a végén minden turpisság kiderül, a Mostoha és lányai hoppon maradnak, a szerelmesek egymásra találnak. Gondolatilag és érzelmi-  
leg szép összerímeltetés, hogy az apát és a komornyikot, azaz a lány és a fiú életében a legfontosabb és egyetlen biztos pontot jelentő személyeket ugyanaz a színész alakítja, így abban a cinkos mosolyban, amely megjelenik Leopold arcán, amikor jelképesen összeköti a két fiatal sorát, felvillan a búcsúzkodó Apáé is. S ekkor megtörténik egy újabb csoda: a szereplők a színpad megvilágítatlan tételére mennek és zenélni kezdenek, Hamupipőke és a Királyfi táncol (Koreográfus: Gyevi Bíró Eszter). Kezükben a selyempapír meg a zöld bevásárló szatyor. Mozdulataikban már ekkor keveredik az egymásra találás öröme meg valami furcsa, megmagyarázhatatlan melankólia, szomorúság. De ahogy megy le a fény, egyre inkább csak a selyempapír és a szatyor látható, amelyek hol összetalálkoznak, hol szétválnak, hol súlytalanul lebegnek, hol hirtelen mozdulattal, cikázva irányt változtatnak. Ebben a táncban benne van a múltjuk, a lánynak az apja elvesztése miatti fájdalma, bizakodásuk a közös jövőjükben, de az ettől való félelmük is.

Szívszorító és gondolkodtató, boldogító és nyugtalanító vég. Nincs túlbeszélve, nincs kimondva a tanulság, de mindennél többet közöl a kép szépsége és komponáltsága, meg az alatta szóló zene. Ilyen előadásokért, amilyen ez a négy is, érdemes báb-színházba járni.



Hamupipőke

#### FOUR OF TWENTY-FIVE

The author relates his impressions of four productions from the 12<sup>th</sup> Hungarian Puppet Theater Conference. Three of them, *Ten Floors of Happiness*, *Dobronka Circus, a World Sensation* and *Baltasar Espinosa's Last Vacation*, were performed by the Mesebolt Puppet Theater of Szombathely. The fourth was a version of *Cinderella* that developed from György Vidovszky's encounter with the troupe in Kecskemét. The author thinks they are all outstanding for different reasons and considers them important events of the season. *Ten Floors of Happiness* is characterized by its artistic shaping and Zoltán Hannus' acting. *Dobronka Circus* mingles memories and reality as two young people try to bring back the experience of old times and recreate the circus. *Baltasar Espinosa* is, in part, a kind of profane passion-play, and, in part, a wild, riotous carnival, an unadulterated outdoor marketplace play. Even in its uproarious tone, it has the quality of an uplifting modern ritual. *Cinderella* is basically an object play, but the presence of the actor is also emphasized. The director lightens the material with a sometimes comic tone, but one permeated by lyricism and cruelty. For the author, these four productions in particular make exploring puppet theater a very worthwhile venture for a much wider audience.



Karel Van Ransbeeck előadás előtt Liberecben, 2013



BZZZ T című előadás Liberecben



A Strucc báb a Gomboló című előadásból



A BZZZ T előadása után (Fotók: Miglinczi Éva)



Szántó Viktória

## MŰVÉSZET A LEGKISEBBEKNEK

**BESZÉLGETÉS KAREL VAN RANSBEECKKEL, A BELGA  
THEATER DE SPIEGEL MŰVÉSZETI VEZETŐJÉVEL**

Szerencsés helyzetben vagyok, mivel több ízben is alkalmam volt Karel Van Ransbeecket munkájáról, céljairól faggatni, s évek óta tervezgettem, hogy „hivatalos” interjú formájában is felteszem neki kérdéseimet. Magyarországra ezúttal a 2014 szeptember végén Veszprémben megrendezett Nemzetközi Mesefesztiválra látogatott társulatával: *Nest* című előadásukat kétszer is láthatta a közönség, illetve egy színházi workshopot tartott azoknak, akik szerették volna megtudni, hogy mit jelent három év alatti gyermekek számára színházi előadásokat létrehozni és játszani. A belga rendező gyerekkora óta bábos: édesapja közel ötven éve családi társulatként alapította a *Theater De Spiegel*t. Karelt a tanulási vágy sodorta Magyarországra, és az Állami Bábszínház Stúdiójának hallgatója lett még a nyolcvanas évek elején, így nemcsak bonyolult nyelvünket beszéli a mai napig tökéletesen, de a baráti kapcsolatok ápolása is rendszeresen hazánkba szólítja. Barátsága Székely Andreával, a Kabóca Bábszínház igazgatójával 2008 óta két előadást is eredményezett: *Ha Dede* és *Gomboló* címmel a mai napig szerepelnek rendezései a színház repertoárján.

– *Hogyan kerültél Magyarországra és honnan jött az ötlet, hogy Budapesten tanuljál?*

– Egy véletlennek köszönhetem az egészet. Gimnazista voltam és már akkor teljesen egyértelmű volt számomra, hogy színházzal, pontosabban bábszínházzal szeretnék foglalkozni. Abban az időben Nyugat-Európában három lehetőség volt, ha valaki külföldön szeretett volna bábozást tanulni: az első, hogy elmehettél Prágába, ami azzal

a kellemetlenséggel járt, hogy először nyelvi kurzusokon kellett részt venni. Nekem más volt a célom, én rögtön a színházi életbe szerettem volna belevetni magam. A második lehetőség Stuttgart volt, a harmadik pedig Charleville-Mézières, ahol már akkor bábművészeti egyetem működött. Őszintén bevallom: az utóbbiakat a családom nem tudta volna finanszírozni. Abban az időben évente rendeztünk Belgiumban, Neerpeltben egy nagy nemzetközi bábos fesztivált. Itt találkoztunk az Állami Bábszínház társulatával, akik a *János vitéz*t játszották, Urbán Gyula rendezésében.<sup>1</sup> Azon a délutánon sokat beszélgettem Urbán Gyulával, aki elmondta, hogy színházuk egy stúdiót is működtet. Ekkor 18-19 éves lehettem, s Budapestre utaztam a szüleimmel, akik végül úgy döntöttek, hogy maradhatok egy évet. Szóval majdnem véletlenszerűen kerültem ide és természetesen egy szót sem beszéltem magyarul, de diák voltam és nagyon szabad. Nem kellett felvételiznem, és szinte magam válogattam össze, hogy milyen tantárgyakat hallgattam. Nem jártam például drámatörténet órára, s ezt a mai napig bánom. Ugyanakkor nagyobb színháztörténeti tudásom volt, mint az évfolyamtársaimnak. Éveken át apám társulatában játszottam, akit nagyon érdekelt a történelem, konkrétan a színháztörténet, én pedig rengeteget tanultam tőle. Fesztiválokra jártunk, így a bábművészetről már akkoriban többet tudtam, mint a szaktársaim. Nagyon fiatal voltam, ez az utazás volt számomra az első alkalom, hogy hosszabb időre elhagytam a hazámat. Teljes erővel vettem bele magam a felfedezésbe: egy nagyon furcsa ország furcsa nyelvét tanulmányoztam egy furcsa korban, amelynek fantasztikus kultúrája lenyűgözött. Mivel más dolgom nem

1 A *János vitéz* 1973-ban mutatták be, a neerpelti fesztiválon 1981-ben vendég szerepelt az Állami Bábszínház. Selmeczi Elek: *Világhódító bábok. Az Állami Bábszínház krónikája*. Budapest, 1986. Corvina, 214.

nagyon volt, állandóan színházba jártam: hetente négy-öt előadást is megnéztem, persze nem csak bábelőadásokat. Operába, cirkuszba, kabaréba, lézerszínházba jártam, mindent megnéztem, amit csak tudtam. Igazi „kultúrdömpingben” volt részem. Ezt otthon, Belgiumban nem engedhettem meg magamnak, és nemcsak azért, mert túl sok időmet vette volna el, hanem, mert nagyon drága lett volna. Székely Andreával is így ismerkedtem meg, aki már elvégezte a Stúdiót és rendezőasszisztensként dolgozott a színháznál. Akkoriban már létezett a Pécsi Nemzetközi Felnőttbábfesztivál, elmentem oda is, találkoztam az ottani diákokkal, ugyanis ott is működött kihelyezett bábos képzés. Szóval rengeteg lehetőségem volt, igazán nyitottá váltam a kultúrára. Mindez 1982-83 körül történt.

– *Tudom, hogy a Kabóca Bábszínházzal élő munkakapcsolatot ápolsz, de vannak-e olyan egykori diáktársaid, akikkel tartod a kapcsolatot, akár magánemberként, akár szakmai szinten?*

– Természetesen, de ez már nem annyira aktív, mivel egyre kevesebbet tudok Magyarországra jönni. Diákéveim óta általában háromévente jövök Magyarországra, fesztiválokra vagy előadásokat nézni. Egész művészi pályámat meghatározta a Budapesten töltött időszak. Itt láttam például először Maurice Béjart munkáit, szóval nem csak a magyar kultúra hatott rám. Mostanában döbbenem rá: bár a nyolcvanas évek elején jártam itt, valójában a szocialista éra végét élhettem meg, rengeteg változás ment végbe akkoriban. Ha csak az osztályomat nézzük: egyike volt az utolsóknak, amely az Állami Bábszínház Stúdiójában indult.<sup>2</sup> Diáktársaim lehetek az első, akik Budapestről hazaköltöztek a saját városukba és önálló társulatokat alapítottak. Számomra nagyon különleges élmény volt, hogy ebben az időszakban lehettem Magyarországon, és szemtanúja voltam ennek a kulturális fordulópontnak. És persze megtapasztalhattam azt is, hogy bár fantasztikus dolgokat hoztak létre ezek az alkotók, milyen sokat kellett szenvedniük.

– *Miután hazaköltöztél Magyarországról, bizonyára rengeteg új elképzelésed volt művészi munkátokat illetően. Ha csak a bábra koncentrálunk,*

*mi az, amivel kapcsolatban a legerőteljesebben változott meg a gondolkodásod?*

– Amiért a legjobban rajongtam abban az időben, az a bábelőadások képi világa volt. Az Állami Bábszínháznak akkoriban már kialakult a hatalmas repertoárja, és rendkívül változatos volt ezeknek az előadásoknak a díszlete, és az is, hogy milyen technikákkal dolgoztak benne a színészek. Persze náluk rengetegen dolgoztak, mi sokkal kevesebben voltunk, így nem sok mindent tudtam hasznosítani ebből. Amit viszont tudtam, az a tárgyak életre kelésének a módja volt. Ha a korábban említett *János vitéz* előadásra gondolok, abban van egy jelenet, amikor a főszereplő sétál, és mellette életre kelnek a fák – ezt a jelenetet például én is megrendeztem egy otthoni előadásomban. Később, azt hiszem, az Állami Bábszínházból a nagy totalitás koncepcióját építettem be saját munkáimba. Másodsor, és talán ez a legfontosabb, ami az alkotói pályámat meghatározta, az a zene. Akkoriban talán az frusztrált a legjobban, hogy otthon állandóan bírálták a munkánkat. Ha a kritikusok írtak is valamit rólunk, az szinte mindig lesújtó volt, mert mindig az élőszínházi előadásokhoz hasonlították az előadásainkat. Egy olyan műfajhoz, melyet akkor még szinte kizárólag a szöveg, az élő szó használata határozott meg. Folyton azt állították, hogy a bábosok igen rossz színészek, hogy az előadások dramaturgiája nem jól működik. Amikor én felnöttem, ez a nézet volt meghatározó, a bábszínházi műfaj marginális helyzetben volt. Ez elmondhatatlanul bosszantott. Nem tartották valódi művészetnek, amit mi csináltunk. Felkaptam a fejem akkor is, amikor a nemzetközi fesztiválokon láttam, hogy más országokban mennyire a vizualitás uralkodik a bábos produkciókban. Itt azzal szembesültem, hogy a zene nyelvén mennyi mindent ki lehet fejezni. Akkoriban nem csak a bábszínházak, de a többi színház előadásaiban is releváns alkotóelem volt a zene. A *Csíkсомlyói passió* produkcióiban első éveit voltak ezek. Legalább háromszor láttam, rendkívüli hatással volt rám. Sztravinszkij, Bartók művei is nagy hatással voltak rám, pedig ezek eredetileg

2 Pontosan az utolsó előtti. Az utolsó évfolyam 1986-ban indult és 1988-ban végeztek a hallgatók.

nem bábszínpadra íródtak, mégis gyönyörűen lehetett őket az Állami Bábszínház színpadán alkalmazni. Híres, kortárs zeneszerzőket is bevontak az alkotói folyamatokba. Számomra felszabadító tapasztalat volt, hogy a bábszínpadon a zene sokkal többet tud kifejezni, mint maga a szöveg. Természetesen továbbra is színpadra állítottak szövegközpontú előadásokat, de nekem ez a zenei élmény volt meghatározó. Elhatároztam, hogy ilyen irányban szeretném folytatni a művészi pályámat. Így megváltoztattam a *Theater De Spiegel* társulati felépítését és működését. Ma már zenés színházként tartanak nyilván bennünket. A bábszínházi formát nem a hagyományos értelemben használom a munkám során. Éppen ezért jogos a kérdés, hogy valóban bábszínház-e, amit én csinálok. Igaz, életre keltünk tárgyakat az előadásainkban, de nem a hagyományos értelemben, miszerint mozgatom a tárgyat vagy a bábót és beszélek vele – vagyis helyette – és ettől élővé válik, mint például a Vitéz László játékokban...., bár ez sem jó példa, mert a vásári játékok is a zenére épülnek, a ritmus az egyik legmeghatározóbb alkotóelemük. A szememet mégis az nyitotta fel, hogy a beszéd, az élőszó alkalmazása a színpadon – és nem kizárt, hogy azért ért ez a felismerés, mert egy külföldi országban értek ezek a hatások, és nem a saját anyanyelvemen néztem az előadásokat – számomra inkább egy fonetikus élmény volt, mikor Budapesten éltem. Láttam rengeteg Shakespeare-előadást, és természetesen tudtam követni a színpadi történéseket, mivel ismertem az eredeti szövegeket, de az élmény mégsem a szövegről szólt számomra, hanem a hangokról, effektekről, és arról, hogy a szövegmondáshoz hogyan viszonyulnak a zínészek. Szerintem a beszéd és a textuális elsősorban az emberekhez köthető, elvégre mi artikuláljuk a szavakat. Ám amikor egy báb „beszél”, vagy pontosabban kommunikál, azt nem feltétlenül szavakkal teszi, hanem más eszközökkel, amikhez nincs szüksége az emberre, mint közvetítő közegre. Ilyen lehet a zene, a különböző hangok, a mozgás, és ez nem feltétlenül egy racionálisan felfogható nyelv. Ezt vittem magammal haza innen. Az a legviccesebb az egészben, hogy amikor a *Gombolót*

csináltam a Kabócában, meg voltam róla győződve, hogy ez a vizualitás és ez a zeneiség az, amit itt tanultam, és hogy most végre visszaadhatok valamit. De úgy tűnik, hogy mára már nem érték ezt a nyelvet. Nem ismerik fel ezt a színpadi nyelvet, mert újra a szövegközpontú előadásokon van a hangsúly, illetve a kortárs irodalomban is kizárólag mesék formájában közvetítenek történeteket a gyerekek számára.

– *A mesén ilyenkor mit értesz? A mesemondás, mesélés szöveges hagyományára gondolsz?*

– Igen. Annak a hagyományát, hogy én elmondok neked szavakkal valamit, amit te elképzelsz, és így közvetítek feléd egy történetet. Régebben azonban Budapesten és Pécsen is volt egy olyan módja a történetmesélésnek, ami a zenére épült. A bábszínpadokon az életre keltés pillanata is nemcsak az által történt meg, hogy mozgattad a bábót és helyette beszéltél, hanem inkább az emberek képzeletében kelt életre, más eszközök bevonásával. Ami még nagyon fontos, hogy egy tárgy már az által tud velünk kommunikálni, hogy saját természetes anyagiségében van jelen a színpadon, míg a bábok általában azzal a céllal készülnek, hogy játszanak vele, hogy karaktereket keltsenek életre általuk. Egy bábón tervező dolgozik és annak a vágyának a szüleménye, hogy eljátszanak vele valakit vagy valamit. Ez az óriási különbség a tárgy és a báb között. Amit én csinálok, az nagyjából annyiban más, hogy különböző anyagokból alakítok ki új definíciókat – mondjuk így. Számomra ez párhuzamos folyamat a zenével.

– *Azt hiszem ez felismerhető a munkáidban. Miközben a *Ha Dedét* vagy a *Gombolót* néztem, sokat gondolkodtam rajta, hogy ha műfajilag kelletlene besorolnom, mit mondanék, mihez áll közelebb: talán a tárgyanimációhoz? Az biztos, hogy nem klasszikus értelemben vett bábelőadások.*

– Igen, valahol a kettő határmezsgyéjén mozognak a rendezéseim. Én úgy látom, hogy jelenleg a magyarországi produkciókban határozottan szétválik a kettő, nem úgy, mint nálam.

– *Ha megnézzük a *Strucc bábót* a *Gombolóból* például, már abban is erősen tükröződik ez a kettősség: tervező által megalkotott báb, mégis papír*

*cipőszámfából készült, amiket aztán preparáltak. Az anyagiséga, a papírból való léte a legmeghatározóbb, igazi karaktert ad a bábnak.*

– Próbálok koncentrálni magára az anyagra, hogy az ne deformálódjon teljesen az előadásaim közben. Amikor egy átlagos bábót készítesz, kénytelen vagy magát az anyagot deformálni. Általában nem is felismerhető, hogy miből készült. Szerettem megmutatni, hogy a bábjaim milyen anyagból készülnek, és éppen ezért gyakran nem lesznek annyira esztétikusak, mint egy hagyományos báb. De azt gondolom, hogy maga az anyag is minőséget fejez ki számunkra. Amikor fából készül egy bábom, nem engedem befestetni, meghagyom, hogy a fa színei domináljanak, amikor műanyagot alkalmazok, akkor azt engedem kifejezővé válni. Az előadás során így is átalakulnak, de leginkább a zene, a világlátás, a mozgás, vagy az emberek képzeletének a segítségével. Aztán van úgy, hogy az által kel életre egy tárgy báb, hogy nem mozog. A Nestben például nehéz dolgunk van, mivel bábok helyett faszobrokat használunk – nem jellemző rájuk a könnyű animálhatóság. A mozgatók számára ez nagyon nehéz, elvégre nem bábokat használnak, hanem gyakorlatilag dísz tárgyakat, és az egyetlen módszerük az életre keltésre az, hogy ide-oda teszik őket. Nem bújnak bele, nem húzzák magukra, nem próbálnak velük antropomorf jellegű mozgást létrehozni. Ez azért alakult így, mert én elsősorban zenészekkel dolgozom és nem bábszínészekkel. Nincs is más választásom, hiszen ők nem tudnak olyan szinten mozgatni, mint a képzett színészek. Belgiumban azok a bábszínészek, akik képzettek, általában beszélni is szeretnének a színpadon, vagy felnőttek számára játszani, én pedig egyiket sem helyeslem. Így jutottam végül arra, hogy zenészekkel dolgozzam ezen a színházi koncepción, mivel azt gondolom, hogy a zenészek hasonló helyzetben vannak. Egy hangszer is tárgy, mely a létezését meghatározó anyagból készül – igen, tudom, hogy az kifejezetten erre a célra készül, de akkor is hasonló maga a folyamat. Szerintem, egy igazán jó zenész nemcsak a hangszerén tud játszani, hanem azt is el kell sajátítania, hogy magát a hangszer-tárgyat hogyan használja. Tehát ez nem

csak arról szól, hogy eljátsszák azt, ami le van írva a kottában, hanem engedniük kell magát a hangszert is „életre kelni”. Ahogy egyre többet dolgozom hivatásos zenészekkel, mindinkább kezdem felismerni náluk ezt a folyamatot, és igyekszem beépíteni színházi munkáimba. Nem lehet egy anyag ellenében játszani, legyen az hangszer, legyen az báb, mégis az „átlagos” bábokkal néha ezt tesszük. Azt hisszük, hogy el tudunk mondani velük dolgokat, aztán rádöbbenünk, hogy nem működik, mivel az anyag nem képes rá, hogy elmondja. Aztán megerősokoljuk az egészet azzal, hogy a színészekkel elmondatjuk a bábok helyett a mondandót – ettől aztán az egész hamissá válik. Vagy olyan feszültséget generál, amit nem lehet a néző képzeletében feloldani.

– *Nagyon érdekes színházatok profiljában, hogy szinte minden előadást hároméves korig ajánltok, ezért ha kategorizálnánk a produciókat, azt mondhatnánk, hogy mind csecsemőszínházi előadás. Mikor kezdte el babaszínházzal foglalkozni?*

– Hamarabb kezdtem el vele foglalkozni, mint hogy tudatosan rájöttem volna, hogy ezzel foglalkozom. Próbáltam olyan embereket keresni, akik megértik, hogy én milyen színházat szeretnék csinálni. Egyre inkább a kisebb és még kisebb nézők kezdtek érdekelni, mert különlegesnek találtam, ahogy ők reagáltak a tárgyak vizuális és absztrakt használatára. Úgy éreztem, számukra ez a színpadi nyelv sokkal kézenfekvőbb, és számukra egy hagyományos báb sokkal ijesztőbb tud lenni. Tehát ezzel már kísérleteztem korábban. Aztán a nemzetközi fesztiválokon találkoztam olyan alkotókkal, akik hasonló gondolatokat fogalmaztak meg előadásaikban. Laurent Dupont munkáit figyeltem, ő volt az egyik legkiemelkedőbb csecsemőszínházi alkotó. Eredetileg francia, de akkoriban a *Tam Taetro Musicaban* dolgozott.<sup>3</sup> Láttam egy előadásukat *Neerpeltben*, a fesztiválon, ami nem gyerekelőadás volt, inkább olyasmis, mint egy táncelőadás. Két színész szaxofonnal rengeteg állatot keltett életre: elefántot, kacsát, stb. Elképesztő volt.

– *Mikor történt mindez?*

– Úgy 17 évvel ezelőtt. Akkor döbbsentem rá, hogy az ilyen típusú munkákat mennyire könnyedén



*Ha Dede.*  
R: Karel Van Ransbeeck  
Játsszák: Kiss Erzsi, Futó Ákos  
– később Szabó Balázs.  
Kabóca Bábszínház, Veszprém





BZZZ' T. R: Karel Van Ransbeeck – részletek a libereci előadásból (Fotó: M. É.)



fogadják be a legkisebbek. Ők sosem fogják azt mondani, hogy „*el tudná kérem magyarázni, hogy miről is szólt ez az előadás?*” Ők egyszerűen csak befogadnak és kitalálják hozzá a saját történetüket. Néha elégedettek, néha pedig nem, olyankor megijednek és szimplán elsétálnak. Erre könnyen mondhatnánk, hogy mivel ők nem beszélnek, így nem tudnak úgy visszajelezni egy-egy előadás kapcsán, mint a felnőttek, és ezért sem artikulálnak hasonló kérdéseket. Pedig nagyon aktívan reagálnak, csak nyitottnak kell lenned hozzá, hogy észrevedd és megértsd őket. Azonnal éreztem, hogy az, ahogyan én szeretném alkalmazni a bábműfajt, a tárgyak absztrakt használatával és a zenei nyelvvel, az egy olyan nyelv, amit ők sokkal könnyebben értenek, mint az idősebb gyerekek. Az idősebb gyerekekbe már bele van kódolva, hogy szájhagyomány útján ismernek meg történeteket, és hogy meg tudják kérdezni, mi miről szól. Az idősebb gyerekek beszélni akarnak mindenről, míg a kicsiknek erre nincs szükségük. Nekik a tapasztalásra van szükségük, sőt, néha még fizikálisan is kell ingereket gyűjteniük egy-egy előadás után, mikor bemásznak a díszletbe. Olyan is van, hogy nem rögtön utána reagálnak, hanem mondjuk egy fél vagy egy év elteltével.

– *Arra gondolsz, ami a Ha Dedevel történt Ausztriában?*

– Pontosan arra.<sup>4</sup> Mert később képezte le magát, hogy mit látott az előadásban.

– *Szóval miután rádőbbszél ezekre a tényekre, úgy döntöttél, hogy csak csecsemőknek fogtok játszani?*

– Úgy 2003 körül kezdtünk el babáknak játszani a *Red Dragon* című előadásunkkal. Attól kezdve legalább két évente próbáltunk létrehozni egy-egy produkciót a kicsiknek. Ugyanakkor folytattuk a többi tevékenységünket, például felnőtteknek is játszottunk. Aztán 2013-ban döntöttünk úgy, hogy

csak és kizárólag ennek a korosztálynak fogunk játszani. Eleinte nem volt egyszerű, mert a minket támogató bizottság arra próbált rávenni, hogy fejezzük be a munkát a babákkal. Azt akarták, hogy csak felnőtteknek dolgozzunk. Így a döntést megelőző pár évben sok produkciót hoztunk létre a felnőtteknek, de közben végig éreztem, hogy nem ezzel szeretnék foglalkozni. Végül találtam egy olyan érvet, amit nem tudtak megcáfolni: azt mondtam, hogy sokkal több felnőttel találkozom a baba-előadásainkon, mint azokon a produkciókon, amelyeket kifejezetten a felnőtt nézőknek készítek. Ráadásul sokkal szélesebb körből jönnek be baba-előadásokra, nemcsak az amúgy is színházba járó intellektuális közönségréteg. Több emberrel találkozhatunk így, illetve ez a közönség nyitottabb is. Nem kérek rá soha, hogy elmagyarázzam, miről szólt az előadásom. Ettől teljesen kikészültem, nem akarom többé elmagyarázni, hogy mit miért csinállok, hogy mit miért tartok jó ötletnek. Mivel már gyerekként aktív bábos voltam a családi társulatnál, körülbelül 12 éves korom óta kell magyarázkodnom. Egyszerűen belefáradtam. Nem akarom újra és újra védeni magam és a színházi koncepciómat, mivel egyre többekkel találkozom, akiket a mi munkánk megismerése hoz közelebb a színházhoz, a gyermekeinkéért. A csecsemőszínházi forma a mai napig vet föl kérdéseket Belgiumban is. Rengetegen mondják nekem, hogy olyan piacot találtam, ahol igazán jól tudom értékesíteni a munkánkat és saját magunkat is, azt hiszik, hogy ez biztosan nagy üzleti fogás. Közben meg próbálok elmagyarázni, hogy ez nem így van, hiszen legfeljebb 60 nézőt tudsz leültetni egy ilyen típusú produkción, és a babák nem fognak neked 15 eurót kifizetni egy színházjegyre, de még a szülei sem. Ráadásul nem is egyszerű maga a műfaj, sem a színészeknek, sem a szervezésnek. A produkcióink nem híres regények színpadra adaptált verziói, hogy a cím becsalogassa

3 A színházról több infó itt: <http://www.tamteatromusica.it>

4 A *Ha Dede* című csecsemőszínházi előadást meghívta Ausztriába a Toihaus Theater, és bölcsődékben játszották a produkciót. Egy évvel a vendégzereplés után a színház szervezője elmesélte, hogy nem olyan régen megkeresték a pedagógusok a bölcsődéből, hogy elmondják: az egyik fiúcska egy évvel a produkció megnézése után, mikor első alkalommal kezdett el beszélni, azt énekelte: hadede, és hasonló játékokat játszott, mint amit az előadásban látott.

a nézőket. Ma az élőszínházak legnagyobb konkurenciája a televízió, mivel ez a mindennapos szórakozás legkönnyebben elérhető kínálata. Úgy látom, Magyarországon még mindig nagyobb hagyománya van a színházba járásnak, mint Belgiumban. Nálunk ez súlyos probléma.

– *Ez eléggé meglep. Azt gondoltam, hogy Belgiumban pezsgő a kulturális élet.*

– Rengeteg külföldi gondolja ezt. Nézd: sok színház van, sokan dolgoznak ezen a területen, de mindig ugyanazokkal az alkotókkal lehet találkozni. A közönségnek is csak egy igen szűk rétege van, aki rendszeresen követi a színházi eseményeket. Mi elég kicsi ország vagyunk, ahol valóban sok minden történik, de az embereknek nem a nyolcvan százaléka számít aktív kultúrafogyasztónak, hanem inkább csak tizenöt vagy tíz százalék. A többiek vagy tévéznek, vagy moziba járnak, esetleg évente egyszer vagy kétszer elmennek valami Broadway-kasszasiker musicalre. Az én közeledésem a babaszínházi formához annak köszönhető, hogy évek óta foglalkoztam vele, és azt próbáltam keresni, vajon mi a legitimitása ennek a formának? Közelről figyelhettem a belga bábszínházak munkáit, és közben végig az a kérdés motoszkált bennem, hogy „miért szükséges ez a típusú színház? Animálunk kicsit, a gyerekek szeretik, és ettől már jó is, és valójában nincs is valódi oka annak, hogy ilyen típusú művészeti formával foglalkozzunk.” Miközben megfogalmaztam magam számára ezeket a kérdéseket, láttam egy előadást a dél-afrikai *Handspring Puppet Company*től, akiknek a munkája elképesztően esztétikus, és ugyanakkor olyan előadásokat hoznak létre, melyek a valódi társadalmi problémákhoz kapcsolódnak.<sup>5</sup> Akkortájt egy kanadai bábelőadás is láttam, az *Egy liba történetét*, ami szintén rendkívül esztétikus volt. Ez az egyszemélyes produkció valójában a kisgyerekek molesztálásáról szól. A története tömören, hogy egy gyermekét egyedül nevelő apa, amikor esténként hazaér, bántalmazza kisfiát, aki ugyanezt az agressziót egy libán élte ki. A liba mesélte el a törté-

netet és rendkívüli hatással volt rám. Úgy éreztem, ez olyasmi a művészet területén, ami valóban okkal készül, aminek van létjogosultsága és nem csak a szimpla szórakoztatás kedvéért születik.

– *Örülök, hogy erről kezdte el beszélni, mert éppen azt szerettem volna megkérdezni, hogyan találász magadnak témát? Bár babaelőadásoknál ez nehéz kérdés lehet.*

– Korábban már megfogalmaztam magamnak a munkámmal kapcsolatban – és tudom, hogy ez a témaválasztásnál nem teljesen érvényesül –, hogy manapság olyan világban élünk, melyben nagyon nehéz a kommunikáció, mivel rengeteg különböző módja van a kultúrának is, és nem feltétlenül tudunk mindig stabil értékekről beszélni. Azt gondolom azonban, hogy az előadásaimmal megtaláltam a kommunikáció egy olyan lehetőségét, ami univerzális. Olyan előadásokat igyekszem készíteni, amelyekben megjelenhetnek a kultúra különböző szeletei. Azt gondolom, hogy ezekből az előadásokból minden korosztály nagyjából ugyanazt tudja megérteni, és éppen ezért el tudnak kezdeni kommunikálni egymással az emberek. Számomra jelenleg ez a legfontosabb. Azt hiszem, ezt maguktól a kicsiktől tanultam, mert ők nem a különbözőségeket keresik a dolgokban, hanem azt, ami egyetemes, amire támaszkodni tudnak. Tudom, hogy furcsa példát hozok most erre, de nézd el nekem, és értsd meg, hogy mit szeretnék elmagyarázni vele. A feleségem egy olyan óvodában dolgozik, ahol a csoportjába 20 különböző nemzetiségű gyerek jár. Egyik nap, amikor hazajött, elmesélte, hogy egy ghánai kisfiú egy lett kisfiúval ment el a mosdóba aznap, és hogy mennyire boldogok lettek mind a ketten, miután rájöttek, hogy ugyanabból az okból mentek vécére, és hasonlóan is végezték a dolgukat. A gyerekek ilyenek. Ők a hasonlóságokat keresik, és ebben is bíznak meg a legjobban. Mi felnőttek folyton különbséget akarunk tenni, mi mondjuk meg, hogy ez jó vagy nem jó, hogy te jó gyerek vagy, te pedig rossz. A bőrszín a gyerekek számára nem jelent semmit. Szerintem nem

5 A társulat munkájáról bővebben: <http://www.handspringpuppet.co.za/>. *Woyczech on the Highweld* című előadásukkal vendégszereltek a Trafóban 2011 októberében.

*The Red Dragon.*  
R: Karel Van Ransbeeck,  
Tin Wellens.  
Theater De Spiegel,  
2004 – 2008



*Brambory.* R: Martin Staes-Pollet,  
T: Květa Pacovská, Elisabeth Schnell.  
Theater De Spiegel –  
Theatre de la Guimbarde, 2008



*Květa Pacovská világa.*  
Theater De Spiegel, 2008 – 2010

J.R: Noell Dehousse, kompozíció és zene: Guigou Chenevier,  
T: Karel Van Ransbeeck. Theater De Spiegel – Cie Balabik (F),  
2007–2009

helyes különbséget tenni, mert őszintén hiszem, hogy alaptermészetünket tekintve nem vagyunk a kategorizálás hívei, és alapvetően minden ember kíváncsi a másikra. Természetesen a gyerekek is észreveszik a különbségeket, de ők még nem társtítanak mellé negatív jelentést tartalmat. Számomra ez jelenti a legnagyobb feladatot, hogy találjunk egy olyan általános nyelvet, amit mindenki ért. És szerintem az a fajta zenés színház vagy bábszínház, amit csinálunk, az lehet ilyesmi. Ha most visszatérek a kérdésemre, hogy miként találok témákat, például a *Ha Dede* története számomra a különbözőségről szól. Sok felnőtt néző nem szokta érteni, általában azt mondják rá, hogy túl absztrakt, és hogy mi köze a geometriának a gyerekekhez. Számomra mégis olyan egyértelmű, hogy a *Ha Dede* arról szól, hogy a különbözőségek ellenére is meg lehet találni a módját, hogyan nyissunk egymás felé. Azt is szerettem



volna elmondani ebben az előadásban, hogy azt kell keresnünk, amit közösen tudunk csinálni. Persze a csecsemőszínház, mint színházi trend, ma már szinte mozgalmá nőtte ki magát. Valahol nagyon jó, hogy ennyi ember foglalkozik ezzel a célcsoporttal.



A Nest című előadás gyerekközönsége



A libereci Matefinka fesztivál résztvevői



Szerintem az a legfontosabb, hogy mindannyian megértsük, hogy a kicsiktől sokat lehet tanulni, és nekünk nincs más dolgunk, mint hogy megfigyeljük őket. Mindent elsősre megértenek, befogadnak, csak nekik időbe telik, míg az agyukban úgy strukturálják az új információkat, hogy arra reflektáljanak is valahogyan. Ezért kell nagyon türelmeseknek lennünk velük.

• • •

Karel Van Ransbeeck és színháza, a *Theater De Spiegel* is tagja a *Small size – big citizens* hálózatnak, ami egy olyan nemzetközi szervezet, amely kifejezetten

a csecsemőszínházzal foglalkozó társulatokat tömöríti magába. A hálózatnak köszönhetően rendszeresen végeznek kutatásokat, hogy megismerjék a babák reakcióit szerte a világon. Magyarországról a Kolibri Színház és a Kabóca Bábszínház tagja a szervezetnek.

Az általa tartott workshopon *Nest* című produkciójuk díszletét használta. Mikor elkészült ez a kör alakú, játékra invitáló tér, eleinte csak kiállították és megfigyelték, hogyan viselkednek a babák ebben a térben, csak hónapokkal később kezdtek el az előadáson dolgozni.

## ART FOR THE SMALLEST ONES

This is an interview with Karel Van Ransbeeck, the artistic director of *Theater De Spiegel* in Belgium. Here he describes his career and work, as well as his relationship with Hungary.

Van Ransbeeck and his theater are members of the Small Size – Big Citizens Network, which focuses specifically on theater troupes that cater to children aged 0-6. Thanks to this network, regular research is done to learn about young children's reactions to performances all over the world. Theater for early childhood as a theater trend has evolved into a real movement. "It's a good thing that so many people are dealing with this target group. I think it's most important for us to understand that we can all learn from the little ones. And we don't need to do anything other than to observe them. They understand and accept things immediately, but they take their time as they structure new information so that they can somehow reflect on it. That's why we have to be very patient with them."



Az égből pottyant kisbárány. R. Michaela Homolová, Dramaturg: Vít Peřina. Naiv Színház, Liberec



**Kateřina Leřková Dolenská**  
**CSECSEMŐSZÍNHÁZ: AZ ELSŐ**  
**CSEHORSZÁGI ELŐADÁSOK**

**Az elmúlt év meglepő módon három olyan előadással gazdagította a cseh színházi világot, amelyek kísérleti jellegűek és az életük első három évében járó kisgyermekhez szólnak. Az első, *Az égből pottyant kisbárány (O beránkovi, který spadl z nebe)* című produkció ösbemutatójára a libereci Naiv Színház színpadán került sor. Épp a Naiv Színház az az intézmény, amely a 2015-ben már a 23. évfolyamot megérett, *Mateřinka* című biennálé megrendezésével rendszeresen figyelmet szentel a legkisebbekből álló közönségnek. Az említett darabot szeptemberben a Studio Damúza által bemutatott, Monika Kováčová által rendezett cseh-szlovák produkció, a *Csecsemőálmom (Batosnění)* követte, november végén pedig Jiří Jelínek *Brumi (Brum)* című műve a prágai Minor Színházban.**

Mindhárom előadás azt mutatta, hogy a cseh alkotók a csecsemőknek szóló előadások specifikumaival másképp birkóztak meg, mint külföldi kollégáik, akik már húsz éve munkálkodnak ennek a sajátos színház típusnak a kibontakoztatásán, melyet főleg a markáns vizualitásra alapoznak. Az előadásokat, amelyeket elsősorban a már említett fesztiválnak, a *Mateřinkán* köszönhetően láthattam, általában a nagyon egyszerű tárgyakkal végzett lassú manipuláció, a történetnélküliség, a verbalitás hiánya, a zenei összetevőkre helyezett hangsúly (gyakori, hogy a színpadon zenész is jelen van), valamint a közönséggel való szoros kapcsolat jellemzi; az utóbbi megkoronázása a közös játszótér, melynek keretében valamennyi felhasznált báb, anyag és a színészek is maradéktalanul a gyerekek rendelkezésére állnak. A cseh kontextusban ebből a szempontból elsősorban a belga De Spiegel színház művészeti vezetőjének, Karl Van Ransbeecknek a rendezései számíthatnak ikonikusnak; Ransbeecket a *Mateřinkán* többek között a *Krrumpli (Bramborry)* című, s egy cseh illusztrátor,

Květa Pacovská művei által inspirált, 2009-es előadásáért díjazták. Ugyancsak díjat kapott a *Ha dede* című darabért (2011), amelyet a Kabóca Bábszínházzal mutatott be. Mindazonáltal saját munkáik tekintetében a cseh alkotók egészen más utat választottak – elsősorban **történetet** mondanak el, noha a történetmesélés vonala mindhárom előadásban nagyon egyszerű, az elmondáshoz választott forma cseppet sem bonyolult, ezen túl pedig erősen redukált szókinccs jellemzi; a történet leggyakrabban egy vándorlás nyomvonalán, vagy egymáshoz kapcsolódó etűdök sorozata révén bontakozik ki.

#### **Dramaturgiai és rendezői koncepció**

A libereci *Kisbárány* esetében, amelyet a szerzők óvatosan a kétévesnél nagyobb gyerekeknek ajánlottak (s ily módon az előadás közelebb áll a szokott színházi működési módhoz), az alkotókat egy német szerző, Fred Rodrian *A felhőbárány (Das Wolkenshaf, 1958)* című gyermekkönyvének motívumai ihlették meg. A történet egyszerű – a kócos felhőbárány leesik a földre, egy kislány pedig azt próbálja kitalálni, hogyan segíthetné vissza az égbe. S mivel a körülmények egybeesése folytán épp búcsú van, a búcsúsók kellékeit bevetve bekapcsolódnak a felhőbárány megmentésébe. A búcsú, illetve a cirkusz közege egyébként nagyszerűen illik a legkisebbekhez szóló előadáshoz, mert miniatűr műsorszámokból álló, klipszerű struktúrát rejt magába, a miniatűr epizódoknak pedig az a céljuk, hogy a felhőbárány visszakerüljön az égboltra. Az előadásmódnak köszönhetően a gyerekek figyelme nem lankad el, követni tudják a történeteket, ezen túlmenően pedig a búcsú nagyon attraktív színházi környezetet biztosít.

A libereci előadás igen költői, s a dramaturggal, Vít Peřínával szorosan együttműködő rendező, Michala Homolová korábbi tapasztalatok nélkül (de

a *Mateřinkán* szerzett nézői tapasztalatokkal némi- leg felvértezve), színházi megézésére hagyatkozva megfelelő módot talált rá arra, hogy a kétéves gyerekeket megszólítsa. A húszperces *Felhőbárány* az elmúlt év egyik legjelentősebb színházi eseményévé vált, és számos színházi díjat csak hajsál híján szalasztott el, miközben az összes cseh színházzal és valamennyi színházi műfajjal vetélkedett. A tíz hónaposnál idősebb gyerekeknek szánt *Totyogók (Batolárium)* esetében Petra Kubáčková *Az angyal, az éjszakai lidérc, a bátor kismackó, a jó elefánt, a majom meg a vadliba (O andělovi, noční mŭře, statečném medvídkovi, hodném slonovi, opici a divoké huse)* című könyve jelentette az ihletforrást, s a téma ezúttal is nagyon egyszerű – mi forog a gyerekek fejében elalvás előtt. A főhősök olyan gyerekek, akiknek nem jön a szemükre álom: egy Pom nevű kislány és egy Luli nevű kislány. Kísárlatokkal teli tájon vezetik végig a közönséget, s végül rátalálnak a rettenthetetlen medvére, aki legyőzi a gonosz lidércet, a gyerekek meg végre csendben elalhatnak. Az apró nézőket az előadás során gyakorlatilag semmilyen párbeszéd nem fárasztja, hallanak viszont hangutánzó indulatszavakat, állathangokat és olyan szavakat, melyeket ők maguk is használnak.

Az előadást rendező szlovák Monika Kováčová a legkevésbé sem számít újoncnak az ilyen típusú darabok terén: a beszercebányai *Divadlo na Rázcestí (Színház az Útelágazásnál)* nevű szlovák alkotóműhellyel együttműködve már három darabot vitt színre a legkisebbek számára. Tapasztaltságát a *Csecsemőálmom* is nyilvánvalóvá teszi: a gyerekekkel szemben nem támaszt túlzott igényeket, lehetővé teszi nekik, hogy mozoghassanak az előadás idején, és megfelelő kapcsolatban legyenek a színészekkel. (Ez a *Felhőbárány*ban elképzelhetetlen: az utóbbit elsőtűtített teremben adják elő, a gyerekek pedig csendben ülnek.)

A *Minor*ban is a minimalista történetmondásban bíztak, a *Brumi* nézői pedig egy kismackó vándorlását követhetik az ébredéstől az esti elalvásig. A maci reggel elindul az erdő mélyébe, ahol megmosakszik egy forrás vizében, gombát szed, és barátokra tesz szert. Amikor már kezd elfáradni,

s azt hiszi, elveszett, rájön, hogy a mamája mindig ott van a közelében. Ez a momentum az egész darab szempontjából nagyon fontos, mert olyan előadásról van szó, melynél az interaktivitás megvalósításában alighanem ennek a darabnak az alkotói jutottak legmesszebb. Minden gyerek az őt kísérő szülővel együtt a saját szcenikai objektuma előtt ül, s a szülőn múlik, hogy a színészek útmutatásai alapján hogyan mozgatja a gyermekét az előadás közben. Abban a pillanatban pedig, amikor az előadás kismackója találkozik a mamájával, a kis nézőknek és (nagy)szüleiknek is meg kell ölelniük egymást.

A három darab közül Jiří Jelínek *Brumija* a legkevésbé egységes, ezen túl pedig pórul járt az ilyen típusú előadásokkal szerezhető tapasztalatok teljes hiányával. Egyáltalán nincs tekintettel a legkisebb nézők érzékelésének és figyelmének korlátaira: ez a korosztály lassú, már-már vontatott tempót és gyakori ismétlést igényel. A *Minor* előadásán túl gyorsan záporoznak rájuk a fölöslegesen bonyolult mondatok; a gyerekek számára a szójátékokkal élő dalszövegek is föltöbb komplikáltak. A darabnak az sem válik javára, hogy a színház kávézójában adják elő, amelyből hiányzik a színházterem légköre.

### Részletesen kidolgozott játéktér

Már szoltunk arról, hogy a cseh alkotók a színrevitel során más alapelvet tartanak szem előtt, amennyiben az elbeszélő jellegre teszik a hangsúlyt; a látványra helyezett hangsúly tekintetében a hazai előadások megegyeznek a külföldiekkel. A különbség csak annyi, hogy külföldön gyakran használnak markánsan színezett absztrakt bábokat, és aknáznak ki eredeti állapotukban a természetből származó anyagokat: agyagot, köveket, kagylóhéjat, botokat és így tovább. Ettől eltérően mindhárom cseh előadásban ízléses és játékos, a legapróbb részletekig kidolgozott **konkretizált játéktér** került a színpadra. A *Felhőbárány* esetében a díszlet Robert Smolík munkája volt, aki önmagukban is megálló, bájos, a régi esztergált játékokra emlékeztető fafigurákat alkalmazott, amelyek az építőkockákhoz hasonlóan szétszedhetőek és variálhatók. Épp ezt



Csecsemőálmom. R: Monika Kováčová,  
T: Zuzana Vítková,  
Sz: Lucie Valenová, Dan Kranich.  
Stúdió Damúza





Brmi. R: Jiří Jelínek,  
T: Zuzana Vítková.  
Minor Színház, Prága



a leleményes és finom barkácsolást (ezt a kifejezést a legjobb értelmében használom) tartom általában a cseh bábprodukciók jellemző vonásának. Mindez a másik két előadásra is vonatkozik, amelyeknél Zuzana Vítková volt a tervező. A *Csecsemő-álom* számára egy nagy, sok zsebbel ellátott és számos rejtekhelyet magába foglaló párnát tervezett: a puha textíliából készült állatkák ebből jönnek elő és ide bújnak vissza, s az ilyen típusú tevékenységet a legkisebb gyerekek messzemenően értékelik.

A *Minorban* pedig fából készült síkbábokkal játszott. A nézők szempontjából igen attraktívak a már említett önkiszolgáló objektumok: a bőrdöngők, melyekben a történet egyes jeleneteit ábrázoló fatáblákat rakták egymásra. Ezeket a szülők a színpadon végbemenő eseményekkel párhuzamosan felfedik, s a gyerekekkel együtt apró feladatokat teljesítenek a képek kapcsán. Ugyanebben a színházban hasonló elvet aknázott ki egy másik tervező, Kristýna Täubelová a *Dzsungel könyvében*. Itt azonban



a beüvegezett könyv-kellékekkel csak a színészek dolgoznak. Egyébként 2007-ben éppen ezt a tervezést jutalmazták a legtekintélyesebb színházi elismerésnek számító Alfréd Radok-díjjal.

Az ilyen típusú előadásokat inkább marginálisaknak, s bizonyos fokig a kísérleti színház világába tartozóaknak tekintem, mert főleg nevelői és szociális kritériumoknak felelnek meg. Számos eleve adott korlátozáshoz alkalmazkodnak: elsősorban

az érzékelés és a figyelem jelentősen csökkenő képességére gondolok. Mindazonáltal a szülőknek és a gyerekeknek is a közösen megélt, ösztönző élmény lehetőségét kínálja, olyan időtöltést, amely kívül esik a hétköznapi rutinon. Jó hír a cseh kultúra számára, hogy a kalandok kereséséhez és a színházi nyelv új lehetőségeinek vizsgálatához végre a hazai alkotók is hozzáfogtak.

G. Kovács László fordítása

## EARLY CHILDHOOD THEATER

This article features three Czech puppet performances, all of which are experimental in nature and geared to children under three years of age. The first performance, *The Little Lamb who Plopped from Heaven* (*O beránkovi, který spadl z nebe*), was a production of the Naiv Theater of Liberec. It was followed by *Baby Dream*, performed by the Batosnění Studio Damúza. The third piece was *Brumi* (*Brum*) by Jiří Jelínek, performed by the Minor Theater of Prague. First of all, even though the story line of the three performances is extremely simple all the Czech artists tell a story. The form chosen in which to tell the story is also not the least bit complicated and is characterized by a greatly reduced vocabulary. Each production is tasteful and playful; the most minute details have been developed, and this makes them stimulating performances for children and adults alike.



L. S. Vék: *Fucking generation, avagy Szabaduljunk meg a pátoszunktól és himnuszainktól* Punk psycho-reality-show. Főszerepben a toalettpapír...

## TEENAGER PHENOMENON

The most overlooked audience are teenagers. They are defiant and relentless, and, from the point of view of theater operations, they have a reputation for being an uneconomic audience. What is offered to them? Puppet theater productions generally focus on children; theaters give them less demanding performances or ones that are connected to their school curriculum. Very few works are written specifically for teenagers. We have to realize that theaters run the risk of considering this audience as dispensable. But if we believe that the theater is valuable and has an irreplaceable social role in civilized life, then we have to convince potential consumers – in this case, teenagers – that theater is a part of their world. But there is a more important, an inner reason for this, too. Teenagers are in a unique life situation, which makes them fragile and sensitive. A sensitive viewer is always a blessing to an actor because he/she is not indifferent. I consider adolescents the ideal audience. It follows that they want to be spoken to openly; they can't stand it if they are underestimated or if the theater tries to educate or lecture them. Jakub Vašíček and I have been actively engaged with creative theater work geared to adolescents. Three pieces were performed at the České Budějovice Theater and the Alfa Theater in Pilsen: *Tom Sawyer*, *Hamleteen* and *Closely Watched Trains*. This year we signed a contract with the Drak Theater in Hradec-Kralove, where we plan to continue with this approach. Our first production will be James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man*. The premiere will be in June 2015 as part of the Theater of European Regions Festival. (Tomáš Jarkovský)

**Tomáš Jarkovský**

## A TEENAGER-JELENSÉG

Legutóbbi írásomat követően, melyben független színházi csoportunk, a **Športniki** tevékenységével foglalkoztam, az *Art Limes* szerkesztősége azzal a kérdéssel fordult hozzám, hogy nem szeretnék-e gyakrabban publikálni a folyóiratban. Mivel a munkánk iránti érdeklődés rendkívül sokat jelent számomra, az ajánlatot örömmel elfogadtam. Mostani írásomban alkotói munkánk egy másik összefüggő vonulatáról, a felnövekvő, tizenéves nemzedékhez szóló előadásokról szeretnék szót ejteni. (Amikor többes szám első személyben beszélek, Jakub Vašíčekre és magamra gondolok, s ez a továbbiakban is így lesz.)

A tizenéves színházlátogatók csoportja nem övend jó hírnévnek a színházi szakemberek körében. A velük kapcsolatos szemléletmód általában azon az elképzelésen alapul, hogy rendkívül igényes, dacos, megalkuvást nem ismerően könyörtelen, a színház működése szempontjából pedig kétségbeejtően ráfizetéses publikumról van szó. Úgy vélem, az ellenkező tényleg hasonló előítéletek uralkodnak, s egyáltalán nem csodálkozom, hogy – legalábbis Csehországban – ilyen a helyzet. (A Magyarországit nem ismerem.) A tizenévesek ugyanis mit láthatnak általában a közsínházakban? A bábszínházak repertoárja többnyire a gyerekekhez alkalmazkodik, s bár a műfaj alkotásai között csúcsteljesítményeknek számító produkciók színházművészeti téren meghaladják a prózai színház meghatározónak tekinthető tradícióját, s kétségkívül van mondandójuk a felnőttek számára is, a tinédzserek esetében ez nem érvényes. Hogyha valaki tizenöt éves, nem akar olyasmit nézni, amit gyerekeknek szántak. Bizonyos, hogy ilyesmi nem tetszhet neki, s ha véletlenül mégis, semmiképp se szeretné, hogy erről valaki tudomást szerezzen. A nagy prózai színházak pedig általában olyan művekkel fordulnak ehhez a korosztályhoz, amelyeket repertoárjuk kevésbé igényes darabjainak tartanak („a gyerekek is megbirkózhatnak velük”), vagy amelyek valamiképpen kapcsolódnak az iskolai tantervekhez. Milyen izgalmas! Ilyen helyzetben nem lehet csodálkozni azon, hogy a tizenévesek számos

más nézőnél határozottabban érzik úgy, hogy a színház valójában mauzóleum, melynek a meglátogatóját mindenekelőtt túl kell élni.

Mindeközben viszont a tizenévesek számos okból következően rendkívül érdekes nézői csoportot jelentenek. Egyfelől azért, mert a formálódó egyéniség a serdülőkorban jövőbeni érdeklődési köreit is megválasztja. Ha a színházat s egyáltalán a művészetet felemelő és társadalmi szempontból is fontos jelenségnek tartjuk, nem ignorálhatjuk azt az embert, aki épp eldönteni készül, hogy életében jut-e majd hely a színháznak. Műveket alkotni a tizenévesek számára azért is érdekes, mert esetükben elég jelentős élettapasztalattal és nézői tapasztalattal lehet számolni (s mindegy, hogy az utóbbi a színházhoz, a filmhez vagy akár a tévéhez kötődik), valamint általános értelemben vett kulturális tapasztalatokkal is. Ebben az életkorban következik be, hogy nem „valamilyen” zenét hallgatunk, hanem olyat, mely tetszik nekünk; az ember ilyenkor már kialakítja képzőművészeti preferenciáit, még ha csak arról is van szó, hogy milyen divatot fog követni. Röviden szólva: ekkor alakul ki az ízlésünk. Egyúttal azonban az átlagos nézőtől eltérően a fiatal nézőt még nem terhelik a színrevitel módjához és egyebekhez kapcsolódó, gyakran hamis hagyományok. Nincsenek olyan elképzeléseik, hogy Shakespeare-t csak így és így lehet színpadra állítani, másképp viszont nem; hogy a színházban ezt és ezt muszáj, azt és azt viszont nem szabad. Ha a tinédzsereknek nincs olyan érzésük, hogy alábecsülik és manipulálják, kioktatják, pedagógiai intelmekben részesítik és nevelik őket, s ha elhiszik, hogy nyílt játékot játszanak velük, akkor nagyon nyitottak tudnak lenni, s érzékenyebben észlelik a dolgokat, mint az a néző, akinek már kész és szokványos elképzelése van arról, mit szeretne látni. Apropó érzékenység: a legfontosabb ok ezzel függ össze. Az ezerszer elismélt közhely szerint a serdülőkor a fokozott érzékenység időszaka, s ezt az állítást még senki se vonta kétségbe. Ha tényként fogadjuk

Mark Twain – Tomáš Jarkovský  
 – Jakub Vašíček: *Tom Sawyer*  
 Zenekarban játszottok?  
 Tetszik ez az anyukátoknak  
 vagy a nénikéteknek?  
 Mindenki azt akarja tőletek,  
 hogy elsősorban engedelmek,  
 szorgalmasak és pontosak  
 legyetek – s unalmasak?  
 Szóktettek már el otthonról?  
 És megvan a Sex Pistols első  
 lemeze? Kérdezték meg  
 a tanárnőt, mit hallgatott, ami-  
 kor anyyi idős volt, mint ti...



A visszautasított Sid lánytestvérén,  
 Nancyn áll bosszút azért, mert kidobták őt  
 a zenekarból, és festékszóró spray-jel fújja le  
 a nagynéni kerítését.  
 Nem sejtji, mi mindent idéz elő ezzel...



A Tom Sawyer zenekar. Balszélen a gitáros, Huckleberry Finn, aki Diogenészhez hasonlóan sose hagyja el a hordóját.

el, akkor minden alkotó számára aranyat ér – hiszen mindannyian arra vágyunk, hogy munkáinkkal az érzékeny nézőkhöz fordulhassunk. Azt a fajta művészi alkotómunkát tekintem autentikusnak, melynek révén az alkotó újra és újra megfogalmazza a világhoz való viszonyát. A serdülőkor pedig épp az az időszak, amikor ennek az állásfoglalásnak a kialakítása megkezdődik. S egész sor olyan téma és kérdés van, amelyek egyfelől a pubertás tipikus problémakörét jelentik, másfelől általánosan emberiek, mi több, az ember éppen általuk alakul ki. Közéjük tartozik a sexualitás, a tekintélyek elfogadása és az ellenükben történő önmeghatározás, a szabadság és terheinek kérdése, s még nagyon sok más.

A fentebb említett okok miatt kezdtünk el rendszeresen foglalkozni a tizenévesekhez szóló alkotásokkal. Becsületesen be kell azonban vallanunk, hogy a kezdet kezdetét leginkább a véletlen, illetve egy váratlan ajánlat jelentette. 2010-ben, tehát amikor első évadunkat töltöttük hivatásos színházban, a Česká Budějovice-i Dél-csehországi Színház bábszínházi tagozatának vezetője, Zdeněk Jelcín azzal az ajánlattal fordult hozzánk, hogy vendégekként rendezzünk meg náluk egy előadást, melynek azonban nem kell feltétlenül a gyerekekhez szólnia. Ebben biztosan szerepet játszott az a tény, hogy Zdeněk egyebek mellett ismerte a független produkcióként született *Fucking generation, avagy szabaduljunk meg a pátoszainktól meg a himnuszainktól* című darabunkat. Ez a formai szempontból a dokumentarista színházhoz kötődő nemzedéki vallomás meglehetősen nyers hangú volt, és mérföldekre állt attól, amit az ifjúsági darabok esetében a pedagógusok elvárnak. A darabban időnként trágár beszéd hallható (azért használok jelen időt, mert a művet néha ma is előadjuk), az előadás egyik fő motívuma az alkohol, a színpadon dohányoznak, és így tovább. E „helytelen” dolgok dacára, s annak ellenére, hogy eredetileg nem is számoltunk vele, a darabot már sokszor előadtuk középiskolásoknak, a diákok s a pedagógusok jelentős részének nem kis lelkesedésétől kísérvé.

Česká Budějovicében tehát 2010-ben bemutattuk a *Tom Sawyer*t, a közsínházban rendezett és a serdülőkorú

közönséget megcélzó művek közül az elsőt. Ez természetesen Mark Twain híres könyvén alapszik, a kibontakozó történet azonban egészen más, eredeti. A központi szereplő itt nem Tom Sawyer, hanem a nevét viselő punkzenekar, mindenekelett pedig a banda frontembere, Nancy. A Twain történetéből kiinduló eseménysor az éles hangzású punkzene kiadós hozzájárulásával a konformizmusról, a kényszerű rend elleni lázadásról és a szabadságról, valamint az utóbbiból fakadó felelősségről szól.

Az említett darabnak köszönhetően tudatosíthattuk, hogy az ilyen típusú közönséghez szóló művek különösképpen érdekelnek bennünket s ösztönzően hatnak ránk; emellett a *Tom Sawyer*nek köszönhetően kaptunk meghívást a plzeňi Alfa Színházról. Az Alfa már korábban eldöntötte, hogy repertoárján folyamatosan szerepeltetni fogja a tizenéveseknek szóló darabokat, s éppen ennek az ambíciónak a jegyében részesévé lett a *Platform 11+* elnevezésű, az európai színházakat (köztük a Kolibri Színházat) tömörítő projektnek, nekünk pedig lehetővé tette, hogy a tizenévesek színházával kapcsolatos töprengéseinkben tovább juthassunk. 2012 és 2014 között az Alfában két darabot mutattunk be: a *Hamleteent* és a *Szigorián ellenőrzött vonatokat*, s hisszük, hogy a jövőben lesz még egy harmadik is. A hosszabb távú, illetve ismétlődő együttműködés ígérete lehetővé tette, hogy egyfajta miniatűr sorozatként gondolkjunk ezekre az előadásokra. A megfelelő produkciók és a köztük lévő kapocs keresésekor Milan Hajn személysége vált kiindulóponttá: mindkét darabban ő, a plzeňi társulat legfiatalabb tagja játszotta a főszerepet. Lehet, hogy erről a két előadásról egyszer majd részletesebben is beszámolhatok: a terjedelmi korlátok ezt most nem teszik lehetővé.

A jelenlegi évadtól Jakubbal együtt a Hradec Králové-i DRÁK Színház alkalmazásában állunk – Jakub művészeti vezetőként és rendezőként, én mint dramaturg, s itt is a korábban kijelölt irányban akarunk haladni. Az első, ilyen felfogású darabunk James Joyce híres fejlődésregényének, az *Ifjúkori önarcképnek* a dramatizált változata lesz, melynek ősbemutatójára 2015. június 21-én az *Európai Régiók Fesztiválján* kerül sor. A hasonló színházak működtetési igényei az ilyenfajta előadásoknál nem

tesznek lehetővé többet, mint hogy egy-egy jusson belőlük két vagy három évadra; ez az időszakosság is megfelelő azonban ahhoz, hogy valamiféle folyamatosságot biztosítsunk. S mivel a DRAK-ból fiataloknak való attraktív kulturális központot akarunk kialakítani, ahova a színházi élményeken kívül a színvonalas zene vagy érdekes kiállítások kedvéért is el lehet menni, hisszük, hogy azon az értelmén túlmenően, melyet – miként azt a bevezetőben is igyekeztem kifejezni – az ilyen irányultságú alkotómunka önmagában is hordoz, az előadások itt változott típusa egyúttal fiatal pártfogóink állandó körének létrejöttét is segíteni fogja, ezek a fiatalok pedig önként fognak visszajárni hozzánk, nem csupán iskolájuk ösztönzésére. Röviden szólva és eszmefuttatásom elejéhez visszatérve: hisszük, hogy legalább egy részüket meg tudjuk győzni arról, hogy a színházat és a művészetet általában tegyék életük és szabadidejük szilárd alkotórészévé.

G. Kovács László fordítása



Túlélni saját felnőtté érésünket egyáltalán nem mókás dolog. Mi van akkor, ha az apukánk király? S ha épp a nagybácsink öli meg a királyt? S ha ezzel a nagybácsival az anyukánk osztja meg az ágyát? Egy reggel felébredünk, kinyitjuk a szemünket, és arra jövünk rá, hogy a körülöttünk nincs más, mint képmutatás, haszonlesés, korlátoltság és álnokság. Nem lehet csodálkozni azon, ha egy idő után igencsak különböző kérdéseket teszünk fel magunknak („Lenni vagy nem lenni?”). Szerencsére a környezetünkben a messzemenően utálatos alakok során kívül egy figyelemre méltó lány is fellelhető. Mi több, úgy tűnik, hogy – a maga módján – érdeklődik irántunk... A hozzá vezető utat azonban nem könnyű megtalálni. S így lassan még nagyobb zűrzavarba süllyedünk...

William Shakespeare –  
Tomáš Jarkovský – Jakub  
Vašíček: *Hamleteen*  
A Hamletet általában úgy  
értelmezik, mint a bosszú,  
a hatalom, esetleg  
a döntésképtelenség drá-  
máját. A *Hamleteen* című  
előadás azonban teljes  
mértékben a klasszikus tör-  
ténét privát síkjára összpön-  
tosít. A kiélezett események  
háttérén arra figyel, hogy  
Hamlet, a tinédzser, miképp  
igyekszik egyensúlyba  
kerülni a környezetével,  
melynek sötét oldalait  
– személyiségének alakulá-  
sával párhuzamosan – épp  
most kezdi megismerni.  
Belátja, hogy az általa eddig  
feltétlenül akceptált szemé-  
lyiségek (a szülők s tágabb  
értelmeben a tekintélyek)  
távolról sem makulátlanak.  
Mindezzel összefüggésben  
egyre erősebben érzi,  
mennyire bonyolult dolog  
a nemzedékén belül és az  
egyes nemzedékek között is  
a kapcsolatok kialakítása,  
avagy fenntartása (a barát-  
ságok, a család, a szerelem  
tekintetében).

Bohumil Hrabal:  
Szigorúan ellenőrzött vonatok  
Szex, vonatok és ...halál!

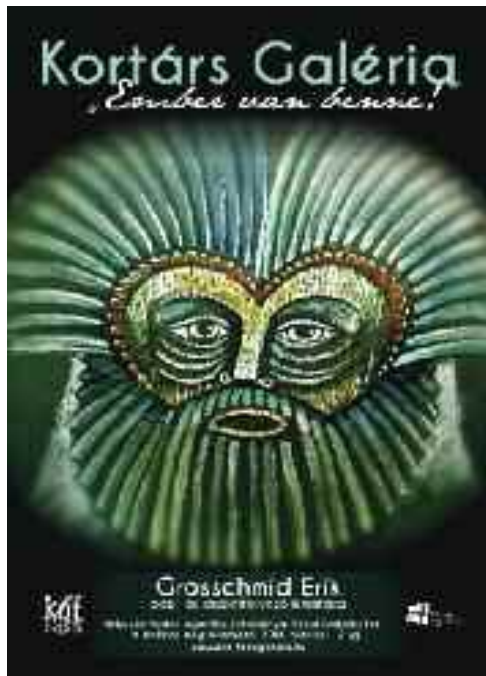


Voltaképpen mi a felnőttiség? Az állásfoglalások miféle változása és a felelősség mekkora mértéke következik belőle? Ki az a sok nevetéses, lehetetlen, sokszor már az életében holtta dermedt felnőtt? A felnőttiség szemügyrevétele egy fiatalember szemszögéből, akinek már csak egy kis lépést kell megtennie, hogy felnőttkorba lépjen, s végül valóban megteszi ezt a lépést – sajnos egy olyan pillanatban, amikor az önmagából ismét kifordult kor őrjög...

Az előadás az öt megelőző „Hamleteen”-hez kapcsolódik. Ez az összekapcsolódás (melyet hangsúlyossá tesz, hogy Hirma, a főszereplő alakját Milan Hajn kelti életre, aki korábban Hamlet szerepét játszotta) nem ismétlést, hanem a maga módján folytatást jelent. Hamlet nem kapott esélyt arra, hogy belépjen a felnőttkorba, Hrmának viszont szerencséje (balszerencséje) van, mert neki sikerül...

G. Kovács László fordítása





A Grosschmid-kiállítás plakátja és megnyitója: Pleier Tamás és Grosschmid Erik



Részlet a kiálltásból



**Balogh Géza**

## „EMBER VAN BENNE!”

### GROSSCHMID ERIK KIÁLLÍTÁSA

Egy bábtervező kiállítása sokban különbözik a más műfajú színházak képzőművészeinek munkásságát bemutató tárlatoktól. Ez a különbség elsősorban annak köszönhető, hogy a bábszínházi előadás szereplői maguk is képzőművészeti alkotások. Olyan lények, amelyek fizikai valójukban is otthonosan érzik magukat a kiállítóteremben. Igaz, nincs ott a színész, aki életet lehel beléjük, de mégis jóval többet árulnak el az előadásról, amelyben megelevenedtek, mint egy „élő” színház szereplőinek jellemzerei vagy akár próbababán bemutatott kész ruhái. A bábtervező még a környezetet, a játékteret is eredeti dimenzióiban tárhatja a látogatók elé, nem kell beélnie díszletterekkel vagy makettekkel. A bábkiállítást csak néhány lépés választja el az egykor volt előadástól. A bábszínházi tervező nemcsak az előzményekről számol be; bemutathatja mindazt, ami a produkcióból megmaradt az utolsó előadás után. A tárlókban a bábjátékos-színész kivételével minden ott van, ami az előadás létrehozásához szükséges. A tárgyak bármikor újra megelevenedhetnek. A varázslat előtti és a varázslat utáni pillanatokat látjuk.

Grosschmid Erik nem az iskolapadban tanulta a tervezést. Amikor 1996-ban eljegyezte magát a bábjátékkal, – szerencséjére vagy balszerencséjére – Magyarországon még nem tanítottak bábtervezést. A huszonöt éves ötvösművész egy véletlen folytán került a Círókához. Ezzel kettős értelemben lett egy *műhely* tanulója, munkatársa, gyakornoka. Hétköznapi és munkajogi értelemben eleinte a bábműhely dolgozója volt, de átvitt értelemben jóval több ennél: ahogy a reneszánsz mesterek műhelyeiben

a rész-feladatok ellátása során sajátítják el a tanítványok a festészet vagy a szobrászat fortélyait, úgy vált ő is – több társával együtt – az új utakat kereső kecskeméti bábszínház egyre fontosabb alkotójává. 1996-ban a Círóka túl volt már néhány kemény megpróbáltatáson. Igazi, végleges otthonhoz jutottak, szabadon választott mesterük, Kovács Ildikó mellett Jan Dvořák, Peter Schumann és számos más alkalmi vendég segítségével tágíthatták világlátásukat és a korszerű bábjátás határait.

A magyar bábszínház jócskán megkésett fejlődése a múlt század kilencvenes éveiben kezd igazán nekilendülni. Füst Milán egy rádióbeszélgetésben „lángözönnek” nevezte azokat a korszakokat, amikor hosszú tespedés után hirtelen hatalmas energiák törnek elő a művészetben. Ő elsősorban Shakespeare korára utalt, amelyben „a lobogó lángcsóvák egymást erősítették. Némelyikük alacsonyabbra tört, másikuk magasba lobbant. Aztán a lángözön elhalványult, összehúzódott, végül elcsöndesedve elsötétült”<sup>1</sup>.

Legyünk szerénytelek, és némi túlzással alkalmazzuk a lángözön fogalmát a bábjáték rendszerváltás után kialakult helyzetére, amikor a harminchárom évig egyeduralkodó Állami Bábszínház, majd a Bóbita, a Harlekin és a Círóka mellé újabb kilenc hivatásos bábszínház, továbbá számos alternatív, családi és egyéb magánvállalkozás jön létre Magyarországon. A Círóka története persze jóval korábban kezdődik, de az együttes új életének kezdete egybeesik a politikai rendszer megváltozásával. És ez az időszak kinevel egy új bábos nemzedéket: írókat, bábjátékosokat, rendezőket, tervezőket, akik

1 Idézi Székely György: *Lángözön* című könyvének bevezetőjében. Európa, Bp., 2003.



Részletek a kiálltásból



ma a magyar bábjátzás derékhadát jelentik. Már régóta nem kötődik egyikük sem a Cirókához, de mindannyian megőriztek valamit abból a szellemiségből, amely útravalót biztosított és erőt adott saját arculatuk kialakításához. Ennek a nemzedéknek egyik markáns képviselője Grosschmid Erik.

Első munkája az *Odüsszeia* kivitelezése volt, amelyet cseh vendégek hoztak létre, Jan Dvořák rendezett és Pavel Hubička tervezett. Az előadásban Odüsszeusz kalandjai árnyjátékként jelentek meg, miközben az istenek élő alakokként figyelték tetteiket. Fontos állomás a Ciróka életében és főleg Grosschmid Erik pályáján. Ahogy egy interjúban kifejti, „a Ciróka Bábszínház műhelyében eltöltött évek alatt szerettem meg azt a tapasztalatot, tudást a színházkészítésről, melyre építhettem később a magam világát. A Ciróka akkor az egyik legjobban fejlődő korszakát élte, tele volt munkával, vidámsággal. Külföldi és hazai rendezőktől, tervezőktől tanulhattam a bábszínházi fortélyokat.”<sup>2</sup>

Azóta jó néhány évvel lettünk bölcsebbek, tapasztaltabbak valamennyien, de jól emlékszünk még a kecskeméti találkozók késhegyre menő vitáira, az újító szellem kérelhetetlen igazságaira. Ma már ez is történelem. Közben egymáshoz szelídültünk, a klasszikus formák egy időre (?) lomtárba kerültek, és újabb bábos nemzedékek jelentkeztek. A tervezők kivételes helyzetben vannak. Képesek egyetérteni olyan elgondolásokkal is, amelyek az utánuk fellépő írókra, rendezőkre jellemzőek.

Ha végignézzük a tatabányai Kortárs Galéria kiállításának száznegyvenkét bábját, tizenöt makettjét, hat díszletét és három jelmezét, azt állapíthatjuk meg, hogy ebben a szubjektív válogatásban a legszembetűnőbb

a rugalmasság, a sokféleség mögött megjelenő következetesség. Grosschmid Erik úgy idomul a mindenkori rendező-partner ízléséhez, elgondolásához, hogy közben megőrzi saját szuverén látásmódját. A Kovács Gézával készült *Túl a Maszat-hegyen* grotesksége, a Rumi László rendezői világához idomuló, impozáns *Hófehérke története*, amely izgalmas és újszerű térformájával a sok lehetőséggel kecsegtető új színház felavatásán került bemutatásra<sup>3</sup>, vagy a *Szaszuni Dávid históriája*, az *Őt kis kínai*, a lírai szépségű *Vadhattyúk* békésen megfér Veres András debreceni rendezése, az *Egy rókáról és egy farkasról* iróniájával. A Napsugár *Ármányos Puncs-Pancsa* a Vojtina előadásával, a *Vitéz Kukorica János históriájával*. A szombathelyi *Minden egér szereti a sajtot* játékos bohósága a pécsi *Diótörő* mértéktartó eleganciájával.

A kiállítás címe: *Ember van benne!* Így kiáltott fel egy gyerek valamelyik bábszínházi előadás végén. Grosschmid Erik meghallotta az elragadtatott felkiáltást, és úgy érezte, hogy ez eddigi munkásságának legjellemzőbb összefoglalása. Egy boldog kisgyerek három szóban megfogalmazta a bábszínház lényegét. A Tatabányán kiállított bábok és díszletek kimerevített pillanataiban is ott van a tárgyak mögött az éltető ember. Az „alkalmazott képzőművészet” nem más, mint az egyéniség következetességének és alázatának különleges egyensúlya. Ez sugárzik a kiállítás minden egyes darabjából. Ha belépünk, egyszerre érezzük magunkat szentélyben és játszótérben.

(*Ember van benne. Grosschmid Erik báb- és díszlettervező kiállítása*. Tatabánya, Kortárs Galéria, 2014. szeptember 12.)

2 Papp Eszter: „A szerencsét felkészülten kell várni.” Beszélgetés Grosschmid Erik bábtervezővel. Báb-Tár V. 91.o.

3 A Ciróka Budai utcai épülete kétszer került átadásra. 1994. december 22-én a *Triangulum* előadásával nyílt meg az átalakított polgárház, benne a kamaraszínház az irodákkal és a műhellyel, majd a kivitelezés elhúzódása miatt hét évvel később, 2001. október 6-án, a *Hófehérke története* premierjével adták át a hozzá kapcsolódó színháztermet, amely többféle játéktér kialakítására alkalmas.



Részletek a kiálltásból





Részlet a kiállításból

### A bábszínházak előadásainak Grosschmid Erik által tervezett bábjai

**Vojtina Bábszínház:** Mutatványos Vitézek; Mese Pipo hercegről, Pipo lóról és Popi hercegkisasszonyról; Tótágas; Egy rókárról és egy farkasról; Andersen mesék (A császár új ruhája); Vitéz Kukorica János históriája; Alíz, a lány, aki követte a fehér nyuszt; **Budapest Bábszínház:** Vadhattyúk; Csizmás Kandúr; Túl a Maszat-hegyen; **Mesebolt Bábszínház:** Mumus a padláson; Minden egér szereti a sajtot; **Ciróka Bábszínház:** Hófehérke története; Geppetto és bábuja; **Kövé Béla Bábszínház:** Öt kis kínai; Szaszuni Dávid lakomája; **Napsugár Bábszínház:** Ármányos puncspancs; **Vaskakas Bábszínház:** Brémai muzsikások; **Bóbita Bábszínház:** Diótörő

“THERE’S A PERSON IN THERE!”

This article reports on puppet and stage designer Erik Grosschmid’s exhibition at the Contemporary Gallery in Tatabánya, Hungary. The artist chose the title of the exhibition, “There’s a Person in There!”, referring to a child’s exclamation at the end of a puppet show. Erik Grosschmid felt that this ecstatic sentence is the most significant summary of his work to date. The author says, “If we look at the puppets, mock-ups, scenery and costumes in the exhibition, it becomes clear that the artist’s flexibility is the most conspicuous quality in this subjective selection. Erik Grosschmid adapts to the taste and thoughts of his current director-partner while still being able to preserve the power of his own vision.”



Koós Iván Csoda című emlékkiállítása a Budapesti Bábszínházban. A megnyitő középső képén Koós György, alul Balla Margit, Meczner János és Koós György



**Balla Margit**

## CSODA

### KOÓS IVÁN ÉLETMŰ-KIÁLLÍTÁSA

Miközben azon gondolkodtam, hogy mit fogok itt mondani ma este, támadt egy ötletem. Mi lenne, ha a báboknak is lenne egy aszfaltdarabjuk, mint a hollywoodi sztároknak, ahová benyomhatnák pici falábukat. Már amelyiknek van lába... Koós Iván Mandarinja, Petruskája és Samuka\* mindenképpen ott lennének a halhatatlanok között.

A kiállításnak a *Csoda* címet adtuk. Nemcsak az idézett mondat miatt – „Hiszek a csodában, a bábok életre keltésének, átváltozásának csodájában.” –, hanem mert az általa megteremtett lények valóban életre keltek, és kívánnak a világban létező többi halhatatlan krampusz és palacsintasütős pojáca közül.

Koós Iván után nem lehet ugyanúgy bábót tervezni, bábszínházat csinálni, mint őelőtte. Ő mára megkerülhetetlen. Mitől lett azzá? Kora és környezete nélkül nehéz megítélni egy ember művészetét. A kor, amelyben ő élt, árgus szemmel figyelte, mit művel a művész. Ám ez a figyelem csak arra a területre korlátozódott, amit ő – mármint az árgus szem – magas művészetnek gondolt. Festészet, szobrászat, irodalom, színház. És miközben ezeket a műfajokat külön-külön szabályozta, esetenként tiltotta, nem vette észre, hogy itt, a bábszínházban megszületik valami, amely komplex módon tartalmazza mindezeket a művészeteket – és nemcsak tartalmazza, hanem oly módon virágzik, hogy a bábszínházból korának egyik legavantgárdabb színháza lesz. Koós Iván, Szilágyi Dezső, Szőnyi Kató, Ország Lili és Bródy Vera együttese itt új műfajt teremtett. Kiderült, hogy a báb többre alkalmas, mint addig gondoltuk. Egy fából készült arc, egy hungarocell száj, papírmásé szem ugyanúgy képes tragédiák vagy szürreális drámák megjelenítésére,

akár az élő színész. Sőt, néha jobban, mert a báb nem vág fölösleges pófákat, nem gesztikulál, ha nem kell, de ha szükséges, akkor átrepül a színen, vagy átváltozik. Koós Iván egyénisége, tehetsége azzal emelkedett ki ebből a nagyszerű együttesből, hogy ő kicsit minden volt: díszlettervező, rendező, bábtervező, meg ami még kellett. Nem egyszerűen csak bábót csinált, hanem bábszínházat. Részt vett a színpadra állítás minden fázisában és formálta azt. Díszlettervei önálló képzőművészeti alkotások, bábjai szobrok. Munkássága akár egy hologram. Bármely pontban tetten érhető a zsenialitás.

Művei egyszerre díszletek, bábok és bábdíszletek. Megszűnnek a műfaji korlátok. Kezei között minden anyag alkalmas arra, hogy meglelkesedjen. A sunyi macska vagy a cirkuszi bohóc rugóteste hosszúra nyúlik, az iszákos fickó feje borospalack. Ha egy bábnak csak az egyik profiljára van szükség, akkor nincs is másik fele. Ez a lényegre törés új megközelítési módot teremt; azt és csak azt mutatja, ami fontos. A báb lényegét, szellemét jeleníti meg.

A *Petruska* már a minden korlátot kinevető darabok közé tartozik. A vásári bábtól a nagyon rafinált varázslófiguráig itt minden megtalálható. A Varázsló bábót két színész mozgatja, ugyanakkor ez a báb két marionettfigurát mozgat. Színház a színházban. Marionett keveredik lapos és pálcás bábokkal. Ebben a világban nincs helye a fölöslegesnek. A bábok formája a lényeg kifejezésére szolgál. Mozgáslehetőségük pont annyi, amennyire szükségük van. Bármiből kicsivel több vagy kicsivel kevesebb csak zavaró lenne. Koós Iván szívesen adta át tudását, művészetét másoknak. Ő magyarázta el nekem, hogyan kell bábót tervezni, így ha csak rövid időre is, de tanítványának vallhattam magam. Köszönöm Ivánnak.

\* Az Állami Bábszínház színészei nevezték így Beckett: Szomjúság című némajátékának figuráját a szerző keresztnévének (Samuel) magyaráításával.



A kispolgár hét főbűne



Kalevala



Varázsfuvola

Az idő nem fog Koós Iván bábjain. Némelyeket újra kellett varni, faragni. Testükben többször újjászültek az elmúlt évtizedekben, de ma is ugyanazok. Igaz, hogy Iván 15 éve nincs közöttünk, de bábjai által itt van mégis. Visszatérnék az idézethez: „Hiszek a csodában, a bábok életre keltésének, átváltozásának csodájában.”  
(Csoda. Koós Iván emlékkiállítása. Budapest Bábszínház, 2014. október 27.)



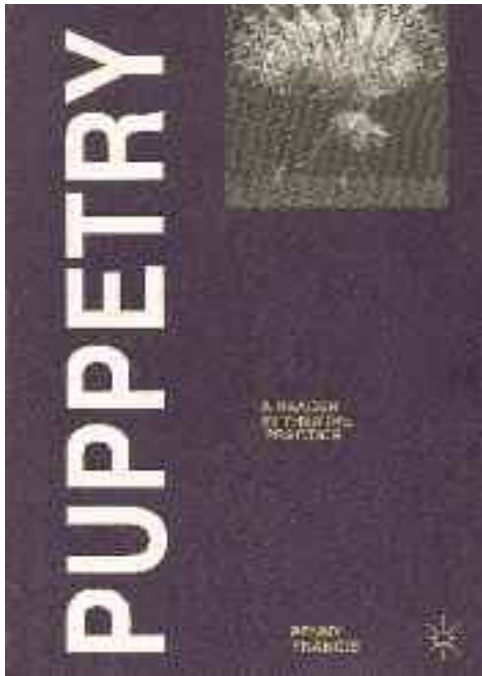
Részlet a kiállításból



Beckett: *Jelenet szöveg nélkül* (A Budapest Bábszínház művészeinek játéka a megnyitón)

## A MIRACLE

At the opening of the outstanding puppet and stage designer, Iván Koós Memorial Exhibition, Margit Balla, quoted Koós: “I believe in miracles, in the miracle of when puppets come to life and are transformed.” The beings that Koós created did genuinely come to life in the realm of immortal deities, devils and buffoons. Koós could do everything; he was set designer, director, puppet designer – and whatever else was needed. He not only made puppets, he made theater. He took part in all phases of staging and shaped it. His set designs are autonomous works of art; his puppets are sculptures. He allowed the puppet’s essence and spirit to manifest. Iván Koós’ puppets are timeless, and through them, he is still here with us today.



Penny Francis: *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. London, 2010)



Penny Francis, 1998 Kép forrása: <http://pennyfrancis.co.uk/photo-album/>



Peter Brook előadása: *The Suit*.  
Kép forrása: <http://broadstreetreview.com>

Ronnie Burkett előadása: Billy Twinkle. *Requiem for a Golden Boy*.  
Kép forrása: <http://www.johnlambert.ca>



**Szántó Viktória**

## EGY BÁBELMÉLETI (TAN)KÖNYV

**PENNY FRANCIS: A BÁBJÁTÉK: OLVASÓKÖNYV A SZÍNHÁZI GYAKORLATBAN<sup>1</sup>**

Gyakran olvasom újra és újra a bábos diszciplína magyar nyelven megjelent szakkönyveit, régiket, újakat egyaránt; és közben próbálok megfogalmazni, hogy miért is van hiányérzetem. Míg az élőszínházról történő tudományos vizsgálódáshoz már kellő apparátus áll rendelkezésünkre, addig a bábműfajt leíró diskurzusban még gyakran az alapvető definíciók pontosításával is adósok maradtunk, vagy nem tartunk lépést a kortárs külföldi trendekkel. Azokban az országokban, ahol a bábművészetnek nagyobb a tradíciója, vagy régebben működik felsőfokú szakoktatás, mint hazánkban, több tudományos elméleti szöveg született, léteznek hivatalos tankönyvek. A magyar szerzők jegyezte bábtankönyvek bár ma is jól alkalmazhatók, de állandó frissítésre volna szükség. A szakma és a színházelmélettel foglalkozó szakemberek felismerték annak igényét, hogy dokumentálni kellene saját munkásságukat; valahogyan reflektálni kellene a bábszínházakban jelenleg zajló színházi folyamatokra – ezért is az elmúlt évek kiemelkedő könyvtermése. Ezek az antológiák, életrajzok stb. kiemelten fontos írások, hiszen olyan feladatot látnak el, amellyel régóta adósok voltunk. Igaz, a magyar bábtörténeti hagyományok megírására már több esetben történt példa, de e történeti művek fókuszában elsősorban a bábszínházépületek álltak. Lehetne egyfajta megoldást a korábban említett külföldi elméleti szövegek magyarra fordítása. Hazánkban azonban elsősorban azon országok bábjátékkal foglalkozó írásai jutnak el valamilyen formában, ahol a szakmát meghatározó alkotók tanultak, és nyugat-

európai vagy akár észak-amerikai írók munkáival keveset foglalkozunk. Ezért választottam Penny Francis könyvét rövid bemutatásra, hátha hasznosak lesznek definíciói, vagy az általa felhozott példák új és érdekes csemegeként tudnak majd szolgálni.

Penny Francis Henryk Jurkowski közeli barátja és munkatársa, Jurkowski *Aspects of Puppet Theatre* című munkájának mindkét angol nyelvű kiadásánál nyelvi lektorként működött közre. Az általam vizsgált könyv 2012-ben jelent meg és a szerzőnek ez az egyetlen nagyobb lélegzetű munkája – igaz, számtalan cikket publikált különböző folyóiratokban, illetve éveken keresztül dolgozott az *Animations* magazin szerkesztőjeként. A londoni *Central School of Speech and Drama* bábszakos tanára volt nyugdíjba vonulásáig.<sup>2</sup> A szerző kifejti a könyv bevezetőjében, hogy manapság már általános trend, hogy nemcsak bábszínházakban láthatunk bábokat megjelenni a színpadon, hanem gyakorlatilag bármilyen színház színpadán, legyen az akár valamilyen apró stúdiószínház, vagy mainstream, tömegeket vonzó populáris színház.<sup>3</sup> Szerinte ennek a művészeti ágának az egyik legdinamikusabb a fejlődése, legyen szó Japánról, Dél Koreáról, Skóciáról vagy Brazíliáról. A könyv a bábjáték fejlődését hivatott bemutatni 1990-től napjainkig. Hét fejezetre osztja munkáját: Megközelítés, *Rokon művészeti ágak*, *Technikák*, *Előadás*, *Dramaturgia*, *Esztétika*, *Történelem*. A könyv határozottan tankönyv jellegű, mint ahogyan azt a fejezetcímek is sejtetik: átfogó képet ad magáról a bábjátékszásról, nagy hiá-

1 Penny Francis: *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*, UK, Palgrave Macmillan, 2012.

2 Vö: <http://pennyfrancis.co.uk/>

3 Gondoljunk csak a nagy Broadway sikerre, az *Avenue Q* című musicalre, amelyet Magyarországon a Centrál Színház tűzött műsorára.

nyossága azonban, hogy vizuálisan semmit nem ad vissza a műfaj komplexitásából. A legtöbb fotót a különböző technikákat bemutató fejezetben találjuk, de még ott sem illusztrál minden bábtípust külön ábrával, sőt az apró fekete-fehér képeken elvesznek a részletek. Tankönyv jellegét erősíti azonban a textus érthetősége, hogy azok számára is könnyen követhető minden egyes fejezet, akik eddig soha nem olvastak (báb)színházelméleti szöveget. Az a szerző közvetlen stílusának köszönhető, hogy a bevezetőben és a fejezetek elején is lényegre törően fogalmazza meg, miről szól majd az elkövetkező pár oldal. Viszonylag ritkán születnek olyan írások, amelyek kifejezetten csak a bábbal, mint művészeti ággal foglalkoznak, illetve ha meg is jelennek ilyen könyvek, nagyon gyakori, hogy különböző szerzők rövidebb írásait gyűjtik össze és jelentetik meg egy gyűjtemény, antológia formájában. Természetesen ezeknek a munkáknak is elvitathatatlan az értéke, mégis üdítően hatott rám olvasás közben, hogy ugyanannak a szerzőnek a sorait olvasom a könyv elejétől a végéig, hogy nem kell minden új fejezetnél megszoknom a specifikusan egyéni nyelv-, illetve fogalomhasználatot. Minden fejezet végén közöl egy precízen összeválogatott irodalomjegyzéket, ahol bárki bővebben utána tud nézni az általa megemléltett társulatoknak, előadásoknak vagy más elméleti szerzők munkáinak. Ezekben az összeállításokban gazdagon használ csupán internetes linkeket, online elérhető tanulmányokat, így az olvasó a magyarországi könyvtáranyag ismeretében sem érzi magát teljesen kirekesztve.

Két csoportra oszthatjuk a fejezeteket: vannak olyan részei a kötetnek, amelyek kifejezetten a műfaj alapsajátosságaival ismertetik meg a könyv forgatóját – ezek a részek a kicsit tájékozottabb olvasók számára viszonylag kevés új információt tartalmaznak, mégis izgalmasak a példák, amelyeken keresztül bemutatja a leírt jelenségeket. Ilyen fejezet a rokon művészeti ággal foglalkozó, ahol a maszkokat, az automata készülékeket és a hasbeszélő technikákat elemzi a szerző. Rögtön az ezt követő részben ismerteti a különböző bábtechnikákat a manipuláció módja és az animátor elhelyez-

kedése szempontjából. Itt természetesen megemlíti a botos bábokat, a marionetteket, a kesztyűs figurákat, a vajangot, az árnyjátékot, a „humanetteket” (részben ember, általában fej és kezek plusz egy bábtest), a papírszínházat, a feketeszínházat és a bunrakut. Az alapismereteket terjesztő fejezetek közé tartozik az utolsó is, amelyben egy rövid, de átfogó egyetemes bábtörténetet tár elénk: megemlíti a műfaj animisztikus gondolkodásban rejlő gyökereit, mexikói, észak-amerikai indián rítusokból vett példákat elemez. A görög színházi hagyománnyal folytatja, innen is egy előadóval: Potheinosszal. Kapunk rövid leírást a középkor bábjátékos hagyományairól, a commedia dell arte figuráiról. Itt is elsősorban a további olvasmányok listája az igazán izgalmas kutatási terep.

A fejezetek másik nagy csoportja az, ahol a szerző elméleti kérdéseket vet föl, illetve definíciókat határoz meg. A *Megközelítés* szövegrészben három fő témával foglalkozik: elsőként magával a bábjátékkal; majd a bábbal, mint artefaktummal, de fontos különbséget tesz az animált *figura* és az animált *tárgy* között; harmadikként pedig a bábjátékos, a bábszínház munkáját elemzi. Kijelenti, hogy a kortárs előadásoknak két fajtája van: az egyikben a báb maga az alapvető kifejezési eszköz, ezeket hívják *bábelőadásoknak* vagy *bábszínház*nak, a másik pedig egy olyan produkció, amelyben a bábjáték kisebb vagy nagyobb részben alkotó eleme csak a teljes koncepciónak – ennek talán a *színház bábokkal* megnevezést lehetne adni (a már korábban említett Jurkowski *Aspects of Puppet Theatre* című munkáját idézi ezeknél a meghatározásoknál). Francis szerint tünetértékű, hogy manapság még a hivatásos bábszínházakban is leggyakrabban az utóbbival találkozhatunk. Innen tér át a tárgyanimáció/tárgyjáték témakörére, hiszen leggyakrabban ebben a formában találkozhatunk bábjátékkal az „élőszínházban”. A bábjáték és a tárgyjáték különbségét részletesen elemzi, Peter Brook *The Suit* című előadását hozza példaként. Az *Előadás* című fejezetben egy bábprodukció létrejöttének körülményeit és munkafázisait járja körbe: a szöveggel kapcsolatban a rendezést, a tervezést és kivitelezést, hogy hol kerül bemutatásra a darab (bábos specifikumnak

tartja az utcaszínház műfaját), a fény- és hangtechnikát. Ebben a szövegrészben is megjelenik a kikerülhetetlen bábos vagy „egyszerű” színész kérdése. A *Dramaturgia* fejezet ezzel a mondattal kezdődik: „Ebben a fejezetben a ‘dramaturgia’ szó két dologra utalhat: olyan színházi szövegekre, amelyek kifejezetten bábszínpadra íródtak és vagy bábok, vagy emberek és bábok adják elő; vagy ezeknek a munkáknak a színházra állított verzióira, az előadások megvalósult szövegeire.” Izgalmas szövegrészleteket elemez: a kanadai Ronnie Burkett *Billie Twinkle* című produkcióját idézi, Josef Krofta és a DRÁK munkásságát, illetve Julia Bardsley *Hamlet?* rendezését, amelyet 1994-ben mutattak be a Young Vicben. Szerinte azokban az esetekben, amikor nem kifejezetten bábszínpadra írt művek bábos adaptációi készülnek, a legesszenciálisabb kérdés mindig az, hogy miért fontos, hogy most bábokkal mondjuk el a történetet. Kiemeli az adaptációkat készítő dramaturgok fontosságát. Az *Eszttika* fejezet az egész könyv szerkezetéből kilóg, mivel ez az egyetlen, ahol Francis nem a saját gondolatmenetét közli, hanem számára fontos téziseket megfogalmazó gondolkodók írásait. Az egyik ilyen Heinrich Von Kleist *A marionett-színházról* című esszéje – ezt a tanulmányt szerencsére magyar nyelven is könnyen beszerezhetjük. De olvashatjuk még Henryk Jurkowski cikkét

*Bábesztétika a huszonegyedik század kezdetén* címmel; Roland Barthes írását: *A bunrakuróról*; Roman Paska tanulmányát, amelynek címe *Jegyzetek a primitív bábokról és egy illúzió jövőjéről*; illetve Brunella Eruli munkáját: *A bábjáték és a tárgyszínház alkalmazása a mai előadóművészetben*. Mindegyik olvasmány fontos elméleti kérdéseket feszeget, legyen szó a *látható* vagy *láthatatlan* bábszínész színpadi jelenlétéről, vagy annak a kérdéséről, hogy mi a különbség a bábjáték és a bábszínház fogalma között.

A zárszóban így összegez: „A bábok, az animált tárgyak (visszaltükröznek, hangsúlyoznak és közvetítenek egy előadásban. Az egész világhoz beszélnek és az egész világ érti őket, bár alig van szükségük beszélt nyelvre. Gyakorlatilag azokra az elvárásokra reagálnak, amelyeket az emberek állítanak eléjük. Absztrakt módon először annak a bábjátékosnak a szellemére reagálnak, aki készítette és használja őket, majd az egyéni néző szellemére. Színész és szobor keverékei, scenográfiai entitás és sarkcsillag. [...] Próbáltam a befogadás eme kettősségét bemutatni ebben a munkában, a spirituális és az evilági dualitását. [...] A bábjáték, ez az élő-halott fenoménom, mindkét területhez tartozik, gazdagítva a lélekkeresőket, a szórakozás-keresőket – és az életet.” (Penny Francis: *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. London, 2010.)

## A READER

The author presents Penny Francis' book, *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. In the words of the author: "Puppets, animated objects in performance mirror, emphasize and interpret. They speak to and are understood by the entire world, having little need of a spoken language. Pragmatically they respond to the demands humans make of them. More abstractly they respond first to the spirit of the puppeteer who makes and controls them, then to the spirit of the individual spectator. They are a blend of sculpture and actor, of scenographic entity and cynosure. In presenting a brief overview of the contemporary world of puppetry, I have tried to mirror this duality bábszínházát of perception, the spiritual and the mundane. (...) Puppetry, this dead-and-alive phenomenon, belongs on both territories, enriching the soul-seeker and the pleasure-seeker – and life."



Tömör Márta könyvének borítója



Gilles – Watteau után szabadon. MÉG Színház (Fotó: Széman Richárd)



Szent László királyrul ének R. T. Szász Zsolt. Hattyúdál Színház, 2002.

**Nánay István**

## SZAKRALITÁS ÉS PROFANIZMUS

### KÖNYV A BÁBOZÁS GYÖKEREINEK KERESÉSÉRŐL

Tömöry Márta vegyes műfajú, kézikönyvnek is használható kötetet adott közre jó két évtizedes – többnyire Szász Zsoltal közösen végzett vagy végiggondolt – bábos kutatásairól, illetve ezek eredményeinek gyakorlatba való átültetési kísérleteiről. A könyv anyagának jó részével már korábban, Tömöry *Bábos fenomen – a drámatörténetben és napjaink gyakorlatában* című doktori disszertációjának témavezetőjeként találkoztam, amikor az elmélkedéseinek és kutatásainak óriási terjedelmű dokumentációjából kellett kiválasztanunk egy dolgozatnyi kompakt részt.

A disszertáció és a jelen kötet (*Mikor a bábok még istenek voltak*) tehát egymást kiegészítő két mű. A szerző mindkettőben elsődlegesen a bábozás kultikus és folklorisztikus gyökereinek vizsgálatát tűzte ki céljául. „Azt a titkos utat járjuk be – írja dolgozata bevezetőjében Tömöry –, melynek során az archaikus gondolkodású ember (gyermek, művész) alapfilozófiai kérdésekre keres választ – ki vagyok? honnan jöttem? hová tartok? –, eközben megismeri önmagát és az őt körülvevő természeti világ törvényeit, kialakul (kozmogónikus) világképe, amely rendezi társas kapcsolatait, társadalmi viszonyait.”

Nem elsősorban filozófus-érdeklődés vezeti Tömöryt (és Szász Zsoltot), amikor nyomozni kezd(enek) egy műfaj gyökerei, egy világlátás s annak irodalmi-művészeti lenyomatait után, hanem arra a közvetlenül gyakorlati kérdésre keresi(k) a választ, hogy lehet-e, s ha igen, hogyan lehet ma érvényes bábszínházat csinálni, mi a helye a mai bábművészetben a hagyománynak, visszahozható-e a báb évezredek óta meglévő, de koronként elhalványuló kultikus szerepe. Azt az utat járják be, amelyen a múltba s onnan vissza Antonin Artaud-tól Jerzy Grotowski-ig át Eugenio Barbáig s másokig végigmentek.

De míg a színház-antropológusok elsősorban olyan, a civilizációtól többé-kevésbé izolált közegben kutatnak, ahol a törzsi-prefeudális társadalmi viszonyok

konzerválódtak, Tömöryék mindenekelőtt a magyar történelmet, főleg őstörténetet, a nyelvrokonság kultúráját s a magyar folklórt faggatják. Ez az irányultságuk jól követhető a doktori dolgozatban, hiszen a magyar folklórkincsből a gyermekmondókák és játékok éppúgy helyet kapnak, mint a párválasztó vagy beavató szertartások, s a sámán meg táltos kultusz megnyilvánulásai mellett ott vannak a betlehemes játékok, valamint a példák sorában a nyelvrokonaink ünnepi ceremóniáit tibeti és mongol lámaista, sőt észak-amerikai indián maszkos-táncos rítus is kiegészíti, illetve ellenpontozza.

A könyv a dolgozathoz hasonló szerkezetű, ezáltal öt nagy fejezet kapcsolódik lazán egymáshoz. A legtöbb nóvumot az első és az utolsó fejezet tartalmazza. A *Bábesztétika dióhéjban* címet viselő indító fejezet műfaja beszélgetés. Tömöry és Szász hosszú időn keresztül zajló eszmecseréjének szerkesztett változata öt alfejezetre tagolódik, amelyekben a báb, bábozás eredetéről, az irányhármasság elvéről, a bábhangról, a bábtervezésről és a bábos történetmesélésről foglalják össze az általuk legfontosabbnak vélt tudnivalókat. Ez a bevezető megadja az alapot arra, hogy a továbbiakban miként kell értelmezni az egyes kifejezéseket, s azt a szemléletet is körvonalazza, amely az egész művet, az egyes részterületek tárgyalását áthatja és meghatározza. Hiszen nem csak technikai és praktikus szempontok merülnek fel a beszélgetés során, ha például a bábok mozgatásáról vagy a bábozás közbeni hangdeformációról értekeznek, hanem mindaz a spirituális és valós tudás, ami e megoldások mögött az évszázados tapasztalatok nyomán felhalmozódott.

A második fejezet – *Egy lehetséges magyar színház-antropológia alapjai* – tulajdonképpen átvétel a doktori disszertációból. A szerző a dolgozatból azokat a fejezeteket emeli át, amelyek a magyar (színház)történetre is hatással lévő ősi szertartásokat

elevenítik fel (*Szárnyas pasker*, a vadászat rítusa, a medve-ünnep, a táltos és sámán kultusz, betlehemes, vagy a búza hétstációs misztériumjátéka, a *Hejjető*).

A harmadik fejezet ugyan azt a címet kapta, hogy *A magyar (báb)színház titkos története*, de tulajdonképpen a magyar drámatörténet kezdeti, az első világi drámák megszületésének, illetve a felekezeti színházi játszás kiteljesedésének idejéig (17–18. század) tartó szakaszát tárgyalja. A lényegét tekintve irodalomtörténeti áttekintés azonban két irányba is kitér: egyrészt felidéződnek az olyan, írásban nem rögzített színházi formák (karnevál, népi játékok, reggölés stb.) is, amelyek fennmaradt töredékeiből és/vagy a róluk szóló híradásokból kikövetkeztető a használatos játékműveik, másrészt a művek ismertetése kiegészül az előadásuknál lehetséges és feltételezett bábos elemekkel.

A negyedik fejezet (*A hivatásos bábjátás kezdetei*) ténylegesen a magyar báb történet fontos részét öleli fel az Esterházyak kastély-bábszínházától a Hincz és Kemény-családok tevékenységéig. Közben olyan kuriózumoknak ható tényekre világít rá a szerző – mint amilyenek Csokonai Vitéz Mihály pásztorjáték-fordításai, vagy Balog István vándorszíniész bábos súgókönyve, a vásári ponyvairodalom, a népkönyvek bábosok által is feldolgozott darabjai, történetei –, amelyek mind a bábos hagyományok folyamatosságának bizonyítékai.

A kötet záró fejezetét tartom a legjelentősebbnek. Az, ami a nem sokat mondó cím (*Egy ösvény – a mienk*) mögött megfogalmazódik, közelmúltunk bábszínház történetének nélkülözhetetlen és alapozó szintű adaléka. Itt ugyanis Tömöryék arról az alkotói és eseményszervezői munkájukról számolnak be, amely egyrészt megszülte az elméleti kutatások iránti igényüket, másrészt állandó visszacsatolást jelentett az elméleti és gyakorlati tevékenységük között.

Szubjektív naplónak is nevezhető ez a fejezet, hiszen elsősorban Tömöry pályájának képe rajzolódik ki belőle, a bábbal való első találkozásától a prágai tanulmányain keresztül, a báb dramaturgiai munkáin, az amatőr bábjátás patronálásán, a különböző szintű oktatások beindításán, a nyírbátori

Szárnyas Sárkány Hete Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál és az Országos, majd Nemzetközi Betlehemes Találkozó eseményeinek szervezésén át az önálló színházi formációk – MÉG Színház (1990), Hattyúdal Színház (1994), Magyar Királyi Bábszínház (2001) – alapításáig és működtetéséig. S miközben egy gazdag életút állomásait ismerjük meg, körvonalazódik az 1986-tól eltelt csaknem három évtized magyar színház történetének egy fontos fejezete is. Nyomon követhetjük a vidéki bábszínházak önállósulásának, megalakulásának és talpra állásának folyamatát, a nyolcvanas évek végén színre lépő bábos generáció (Kovács Géza, Rumi László, Pályi János és társaik) útkereséseit, rövid és személyes beszámolókon keresztül képet kaphatunk bel- és külföldi fesztiválokról, mini-portrék hoznak közelebb egy-egy alkotót (megrendítő a korán elhunyt színész, Hang Gáboré), s nem mellékesen megelevenednek azok az előadások, amelyeket Tömöry és társulatai készítettek. Ezeknek az előadásoknak egy része azokból a szövegekből született, amelyeket a szerző a könyv korábbi fejezeteiben tárgyalt, így is összekötődnek a részek egymással.

Annak is meglehetősen tömény ez a szubjektív visszaemlékezés és kordokumentum, aki átélte a felillantott korszakot, s az említett nevek, időpontok, helyek és események közötti eligazodásban még a bősséges jegyzet sem könnyíti meg igazán a befogadó dolgát. Értelmezhetjük ezt az áttekintést úgy is, mint leendő színház történetészeknek szóló szöveget, hiszen e fejezetben a kor minden lényeges momentuma megemlítődik.

A könyv nem könnyen adja meg magát az olvasónak. Ez nem az a mű, amelyet egyhuzamban lehet végigolvasni. A fejezetekben külön-külön, s azon belül egy-egy alfejezetben elmélyedve kell kutakodni, böngészgetni, mert a lényeg, az újdonság nem annyira a nagy egészben, inkább a részletekben fedezhető fel.

Ebben a kutakodásban nagy segítséget jelentene, ha név-, cím- és tárgymutató lenne a kötetben. Az egyes fejezetek végén található – s nyomdatéchnikailag igen rossz minőségű – képgyűjtemény illusztrációi között is nehéz kiigazodni, mivel nincsenek képaláírások. S a szöveg gondosabb korrektúrárt



Árgyilus királyfi és Tündér Ilona. Hattyúdal Színház, (2002, Szlovénia)



Swan' song theater/Hattyúdal Színház, 2002. F: Révész Róbert



Három köröstyén leány. R: Szász Zsolt, Szerkesztő-dramaturg: Tömöry Márta, Hattyúdal Színház, 2005



Szent Ferencről és az fordolt farkasról – bábos maszkos mirákulum, 1997. (Budai Vár)



Szent László királyrul ének, 2000, Nyírbátor



Hejjető – avagy a kenyér misztériuma. Magyar Királyi Bábszínház, 2004 (Pesthidegkút)



Hejjegető avagy a kenyér misztériuma. Magyar Királyi Bábszínház, 2001

Fotók: Széman Richárd

is igényelt volna. (Hogy csak egy bizonytalanságot szülő következetlenségre utaljak: a könyv kiadásának ideje a címdalton és a kolofonban nem egyezik).

E hiányérzeteim ellenére Tömöry Márta könyvét olyan fontos és hasznos munkának tartom, amely kerüli a tudományoskodást, a megszokott

(színház)történelmi fogalmazások sablonjait, sokkal inkább a kétségek, a keresések, a rátalálások élményének megosztásával vezeti végig olvasóját egy műfaj hazai kialakulásának, útkeresésének és kivirágzásának stációin.

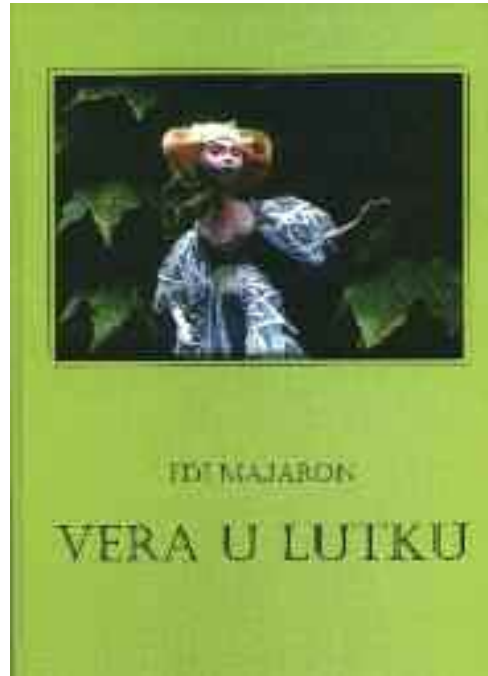
(Tömöry Márta: *Mikor a bábok még istenek voltak*. Pomáz, 2012. Kráter Műhely Egyesület, 436. o.)

## SACRED AND SECULAR WORLDS

Márta Tömöry's book concentrates on the cult and folkloric roots of puppetry. In the introduction, she states, "We go down that secret path, seeking the answer to basic philosophical questions still asked by those whose minds have not lost contact with the archaic world (children and artists): Who am I? Where did I come from? Where am I going? . . ." She looks for the answer to practical questions – Is it possible to make valid puppet theater today? And if so, how? What role does tradition play in puppetry today? Is it possible to bring back the role of the puppet as a cult figure which has existed for thousands of years, but is fast fading? Tömöry investigates Hungarian history, particularly ancient history, the culture of language kinship and Hungarian folklore. The book leads the reader through the development, search for direction and blossoming of a genre.



Edi Majaron könyvének bemutatóján. Szabadka, 2014.



A *Hit a bábban* című könyv borítója



A könyv bemutatója: Edi Majaron, Miroslav Radonjić, Slobodan Marković

**Miroslav Radonjić**

## A BÁBJÁTSZÁS KIS TÖRTÉNETE

**EDI MAJARON: HIT A BÁBBAN<sup>1</sup>**

A Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztivál és a Vajdasági Színházi Múzeum *Színházesztétika gyerekek számára*<sup>2</sup> című ismert sorozatában ezúttal Edi Majaron, az egyik legjelentősebb kortárs szlovén rendező, professzor, egyben csellista értékes és igen fontos könyvével örvendeztetett meg minket. A kötet a szerző összegyűjtött cikkeit, esszéit, tanulmányait, ismertetéseit, értekezéseit, dramaturgiai jegyzeteit és interjúit tartalmazza. Egy hozzánk közelálló területről kaptunk olyan könyvet, amely komoly tájékozottsággal szól gyerekszínházaink jelenségeiről, céljairól és eredményeiről, ami érthető, hiszen a szerző gyakran vendégeskedett e színházakban. A gazdagon illusztrált, hét fejezetre osztott, közel 250 oldal terjedelmű kötet érvek felsorakoztatásával és egyúttal aprólékos pontossággal bizonyítja a szerző meghatározását, hogy a *báb szava erősebb minden emberi szónál*. A kötet egyúttal tanulmányok és cikkek másokról diszkrétan és mértékkel szóló gyűjteménye is, ami ritka dolog az ilyen típusú irodalomban.

Amikor Majaronhoz hasonló sokoldalú alkotóról van szó, akkor – bármennyire is kerülgetjük – eszünkbe kell hogy jussanak Hippolyte Taine<sup>3</sup> *Művészetfilozófia* című művének szavai, és azokat értelmezve azt mondhatjuk, hogy Majaron az egyik legjelentősebb bábos a csellisták között és a legjelentősebb csellista a bábosok között. Olyan

ember, akinek a hangszerek mélyéből és az emberi remegésekből életre keltett, nem mindig könnyű és kellemes hangzású hangok segítségével sikerült valamit megsejteni, megfejteni, előadni.

Kipróbált és megkísérelt mindent, illetve majdnem mindent a bábszínházban. Nem ijesztette meg sem Arisztophanész, sem Theophraszosz, akinek a nevét (úgy beszél, mint Isten) Arisztotelész adta, sem az avoni Vilmos, sem Exupéry. Játszott Cankar<sup>4</sup>, Puntar<sup>5</sup>, Grum<sup>6</sup>, Ivana Brlić Mažuranić<sup>7</sup>, Stevan Pešić<sup>8</sup> szövegeivel, de szerette és megértette Mozart, Csajkovszkij, Muszorgszkij, Puccini, Sztravinszkij zenéjét, vagy Ionesco abszurdjainak az értelem túlmutató költőiségét is. Mindig az addigi értelmezésektől eltérő módon közelítve meg ezeket.

A kutató és pedagógus, az elégedetlenkedő elégedett, az okkal lázadó, a kiállítás képein túl arra törekedett, hogy felfedje a mesék kékjét és kékségét, mégpedig sehol máshol, mint valahol Montegróban, mondjuk Barban, Pulcinella házában, éppenséggel a *Télapó* előadásán. Ljubljánában, abban a színházban, amely felvette a nevét, pontosabban felesége és a színház odaadó munkatársa, Agata Freyer nevét, Robert Waltr segítségével bemutatta *A názáreti csacsi* című előadást. Szívesen elegyedett szóba Gogollal. Csehovot egyelőre kerüli. Lehet, hogy a puska miatt, amely az első felvonásban ott lóg a falon, az ötödikben meg elsül.

1 *Vera u lutku*, Szabadka-Újvidék, 2014. Szlovénből fordította: Milan Madarev

2 *Estetika teatra za decu*

3 Hippolyte Adolphe Taine (1828–1893) francia filozófus, historikus, irodalom- és művészet-történész, a pozitívista iskola jelentős alakja, korának nagy hatású gondolkodója

4 Ivan Cankar (1876–1918) író, költő, a szlovén irodalom kiemelkedő alakja. *Erotika* (1899) című kötetét erkölcsatlenség vádjával elkobozták. Regényei, elbeszélései és drámái a kor társadalmának éles szatírái. Verset írt Mátyás királyról és Zrínyi Miklósról. Korának kiemelkedő Shakespeare-fordítója.

5 Frane Puntar (1936–1949) szlovén költő, drámaíró, több bábjáték és mese szerzője

6 Slavko Grum (1901–1949) szlovén író, drámaíró

7 Ivana Brlić Mažuranić (1874–1938) népszerű horvát meseíró, „a horvát Andersen”.

8 Stevan Pešić (1939–1994) szerb író, költő, drámaíró

Majaron habozás nélkül kimondja, hogy gyakran a modern színház is kerüli azokat az eszközöket, amelyek klasszikus értelemben nem kizárólag színészi jellegűek, hogy a bábszínház a maga speciális eszközeivel kiszélesíti a jelek színpadi nyelvezetét, illetve, hogy az együttműködés a színésszel végtelen számú kifejezési lehetőséget nyit meg. Kimondja, hogy a bábnak szeretetre és fantáziára van szüksége, hogy azok birtokában többszörösen viszonozza azokat; hogy éppen a báb alapozza meg az oktató-nevelő folyamatot; hogy közvetlen, nyitott, hogy nem hazudik, nem képmutató és nem alattomos, de ha teljes szívvel bíznak benne, akkor sikerrel hódítja meg a gyerekek lelkét. Mert a szerző szerint a báb erejébe vetett hit, a művészet erejébe vetett hit, valamint az, ha a művészetet a lélek megtisztulási formájaként, a pozitív energia forrásaként fogadjuk el, az az emberi lélek felemelkedésének felfelé ívelő csigavonala. Már csupán azzal, hogy a hit megerősödik, a lélek csigavonala pedig felemelkedik, a báb vissza kell hogy kapja az igazi animátort, azt, aki képes lehetővé tenni számára, hogy megmutassa önmagát, aki vissza tudja vezetni a színházba a szereplőket, ezzel pedig a kortárs nézőknek visszaadja a művészet erejébe vetett hitet. Nos, ebben a bábokba vetett nagyon is ritka, szerencsés hitben Majaron egyetlen pillanatra sem feledkezik meg a legjelentősebb szlovén és külföldi alkotókról – a drámaírókról, a rendezőkről, a bábosokról –, sem pedig valamennyi jelentős színházi cselekmény legfontosabb elemeiről: a zenéről, a világításról, a hangzásvilágról, az előadás képi dramaturgiájáról. A figyelmes olvasót megismerteti a bábművészet összes formájával és elemével, játék- és előadásmódjával, a régi, 12. századi kezdetektől egészen a forradalom utáni és a partizánszínházig pontosabban az itteni és mai gyerekszínházig. Ez a könyv tehát, örömmel jelentem ki, hogy egyúttal a bábművészet rövid története is, amely tele van elfelejtett kincsekkel.

Edi Majaron természetesen tisztában van azzal, hogy a színház és a bábszínház nem képes megváltoztatni világot, de akárcsak sokan közülünk, meg van győződve arról, hogy megtehetjük és jogunk is van hozzá, hogy kifejezzük a hozzá és a benne tapasztalható problémákhoz fűződő viszonyunkat. Mert „a bábmű-

vészetet úgy éli meg, mint a kamarazenét, amelyet éppen olyan zsenialitással alkotnak meg, mint egy szimfóniát, azzal, hogy az előbbi sokkal pontosabb és finomabb interpretációt követel meg, hogy hihető legyen, és hogy meggyőzhessen bennünket”.

Az igényesség ilyen magas fokának birtokában egyetlen rendezésébe sem fogott bele csupán a hatáskeltés vagy a bizonyítás érdekében. Minden vagy majdnem minden alkotásával megerősítette a teremtés iránti törekvését. Színes, sokoldalú, tanári-pedagógusi kíváncsisággal megáldott emberként a legkülönbözőbb féle bábok segítségével megkísérelte és felejtethetetlenül újjáélesztette a színész metaforikus funkcióban megnyilvánuló tevékenységét. Ezért határozottan kijelenthetem, hogy mindig is Henryk Jurkowski legfőbb elméleti felfogásának és célkitűzéseinek nyomán haladt és halad ma is.

Egyszóval az álom és a valóság sajátos anyagán, de a legkifinomultabb költői szövetből megalkotott különleges minőségű irodalmi minták alapján hozta létre munkáit – azt is, amely éppen itt van előttünk – amelyet kivételes színházi eseményként és élményként fogunk fel.

Majaronnál persze azonnal szembeötlik az a magas mérce, amelyet, akárcsak a többi művész, rendszeresen saját színpadi művei elé állított, ezzel a könyvével pedig az irodalmi-elméleti művei elé is. Emellett ne felejtjük el, hogy immár legalább két nemzedékkel folytat alkotói-pedagógiai párbeszédet. André Gide nyomán mondhatjuk: egész idő alatt arra törekedett, hogy rávegye őket, ne az ő útját kövessék, hanem a sajátjukat. Ez pedig, ne feledjük, rendkívüli éleslátásról tesz bizonyosságot. És magasrendű erkölcsiségről.

Ha valamiféle rejtekhelyről akárcsak néha-néha is meghallgatták, hogy miképpen játszik Majaron Sosztakovics vagy Rosztropovics<sup>9</sup> műveiből, csak akkor tudják igazán értékelni, hogy milyenek az ő adott témára készült színpadi-zenei interpretációi: mint a *madarak*, mint az *aranyszarvú*, mint *Palunko halász (lelki) vihara*, mint a *kék mese*, mint annak az *alvó szépségnek a hintája*, *akinek Pinokkió a fülébe súgja Mary (Poppins) meséjét a Kis hercegről*, *ha hihetünk a nagymamájának*.

Hát így állunk.

Fordította Hamberger Judit

A lábjegyzeteket írta Balogh Géza

9 Msztyiszlav Rosztropovics (1927–2007) világhírű orosz gordonkaművész és karmester. Több átiratot készített gordonkára.



Edi Majaron



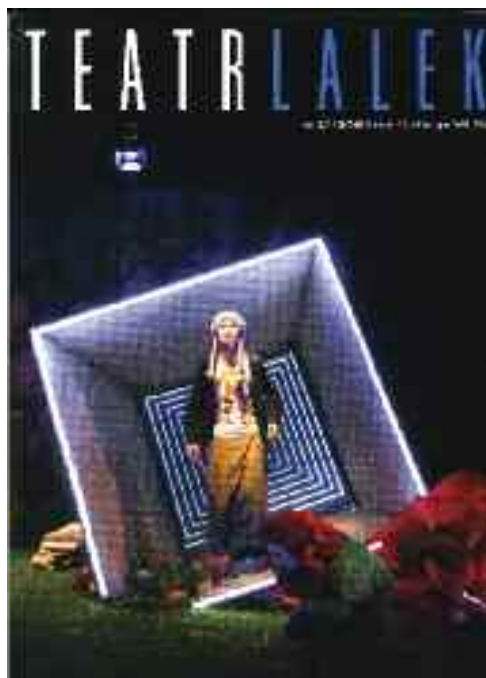
Agata Freyer

## BELIEF IN PUPPETS

This volume contains articles, essays, studies, reviews, papers, dramaturgical notes and interviews of the outstanding Slovenian director, Edi Majaron. This nearly 250-page book is richly illustrated and divided into seven chapters. Each page bears witness to the author's belief that puppets' words are much stronger than human words. Beginning with puppetry's inception in the 12th century, then following through post-Revolution and Partisan Puppet Theaters, and concluding with contemporary children's theater, this book covers a wide spectrum of the various forms and elements in puppet plays and their performances. According to the author, the puppet's life is actually the faith we invest in a belief in art. If we then accept art as a form which purifies the soul, this is the expression of an upward spiral of the human soul. With this conviction, he brings the audience back to its believe in the power of art.



A Teatr Lalek lengyel folyóirat 2013-as számainak borítói.  
(Előadásfotók fenn: A fehér nő, Nusia és a farkasok; lenn: Az elefánt és a virág, A halál fia)



**Csató Kata**

## A TEATR LALEK NÉHÁNY ÍRÁSÁRÓL

A Teatr Lalek 2013-ban megjelent számaiban (egy dupla és egy szimpla szám) érdemes szétnéznünk, hiszen számos bábos csemegét tartogat számmunkra a két folyóirat.

Mielőtt belefognék ezek ismertetésébe, pár szót szeretnék ejteni a lengyel bábos folyóirat szerkezetéről. Minden szám egy esszével kezdődik, majd előadások, fesztiválok kritikáit olvashatjuk, (a dupla számban még a *Beszélgetések*, a *Publikáció*, a *Társalgáshoz*, a *Prezentáció* és *Az alkotó fiókjából* megnevezésű témakör található), valamint mindkét számban szó esik a világ más tájékáról származó bábos előadásokról, azok alkotóiról. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy minden cikk két nyelven található meg: lengyelül és angolul.

A 2013-as számokban a bevezető esszéket Henryk Jurkowski írta. Az első számban megjelent tanulmány címe: *Animizmus, animáció, animizáció*. Ahogy a címből sejthető, főleg antropológiai eszmefuttatásról van szó, természetesen különböző korok, illetve különböző kultúrák (indiai, maja, dél-amerikai) szemszögéből, melyben a szerző a báb-színház legfontosabb kulturális és pszichológiai titkait kutatja. Attól a pillanattól kezdve, amikor az ember mindenhez anyagot használt, majd a kép animizálásán át, a mozgás-megmozdítás problematikáján keresztül, egészen a mozgó figuráig. A második számban Jurkowski *Az ikonizálás kísértése* címmel írt tanulmányt a képről, a képalkotásról, a képiségről különböző történelmi korok és különböző nemzetek olvasatában, majd szűkíti a kört, és a második világháború utáni lengyel kultúrára, a lengyel művészekre fókuszál. Érdekes, hogy a kortárs alkotókban nem látja a Gordon Craig-i gondolatot, és cikkét egy provokáló mondattal zárja, miszerint várja azt a dinamikus képekben gondolkodó képzőművészt, aki visszatér a szimbolikus méretű

ábrázolásokhoz, azok lírai tartalmához, a színházi metaforákhoz, amelyek az előadás tartalmát és üzenetét hangsúlyozzák.

Kritikákat a dupla számban többek tollából olvashatunk. Marek Waszkiel az olsztyni bábszínház *„Warmiában!... egyszer volt, hol nem volt* című előadását bábos meseelbeszélésként látta. Szerinte ez egy helyi mese, amelyet természetes alapanyagokból készült bábokkal mesélnek el. Becsületes, de nem túl kiemelkedő munka. Aleksandra Konopko *Nusia és a farkasok* című opolei előadásának elemzése kapcsán több dologra hívja fel a figyelmet. Egy Lengyelországban közkedvelt kortárs svéd mesét használtak fel az alkotók. A történet egy modern Píroska félelmeiről és gyengeségeiről szól. A kritikus külön kiemeli a két szintnek (a bábosnak és az élőnek) a kibontását, valamint azt, hogy a zeneszerző (Wojciech Morawski) maga kíséri élőben az előadást, melyet Robert Jarosz alkalmazott és rendezett színpadra.

Hanna Baltyn a Malabar Hotel és a Figurentheater Wilde & Vogel *Hangosabban!* című koprodukcióját vette górcső alá, mely Michael Vogel rendezésében került színpadra 2012-ben a 2001. szeptember 11-i Word Trade Center-tragédia feldolgozásaként.

Marzena Wiśniewska a toruńi Teatr Baj Pomorski *A pálcika* című előadásáról írta meg nem éppen pozitív véleményét. Számára az előadás egy bábos Toy Storyként volt értelmezhető, melyben a tárgyak szemszögéből láthatjuk a világot. A rendezőt (Zbigniew Lisowski) és a tervezőt (Zbigniew Lisowski és Dariusz Panas) elmarasztalja a következtelenségük miatt. Viszont a cikkíró mélyen egyetért a gyereklátt ilyen módon feldolgozó művek bemutatásával. Magdalena Foks a 2012-es *A báb is ember* elnevezésű 7. Varsói Nemzetközi Felnőttbábszínházi és Animációs Filmfesztiválról ír, melyen különböző

1 A Mazuri-tóhátságban fekvő Warmińsko-Mazurskie vajdaság mindennapos elnevezése.

programok, filmbemutatók, kiállítások, könyvbemutatók egészítették ki a színházi előadásokat. A báb volt az első fesztivál kiindulási alapja, de mára már a tánc, a maszk, a vizualitás vette át ezt a helyet, hiszen olyan darabokat mutattak be, mint a cseh Teatr Continuo *Szomszédok* című előadása, a Costa-Rica-i Teatr Divano Occidentale Orientale *A Costa-Rica-i lány* című mozgásszínházi előadása, vagy a Malabar Hotel *Hangosabban!* című produkciója. Bábos élményekben is részesülhetett a kedves néző, hiszen bemutatták Magali Chouinard: *A fehér nő* című alkotását, és az iráni *A föld és a világegyetem* című előadást. Mégis rendezetlen, katólikus fesztiválként összegzi a látottakat a szerző, ahol a szervezők nem döntöttek el, hogy mit helyeznek a rendezvény fókuszába.

Tadeusz Kornaś a *Matria Prima* fesztiválról ír, melyet másodszer rendezett meg a krakkói Teatr Groteska. Látható volt tárgyanimáció, árnyszínház, táncszínház, valamint opera. Az iráni megaprodukció óriás marionettjeitől kezdve a dán-lett paraoperán, valamint az egyszemélyes orosz bábjátékon át a belga színházig minden. Érdekes, hogy szintén e fesztivál apropójából kiindulva ír Marek Waszkiel egy cikket, amely a báb jelenkori meghatározására törekszik. De nem hagyományos értelemben, hanem három művészt (egy bábszínészt, egy bábtervezőt és egy bábszínházi rendezőt) kérdez meg a kortárs bábszínházról, hiszen szerinte ez a három alkotó soha sem hiányozhat egy bábelőadásból, még akkor se, ha adott esetben egy személy tölti be mindhárom funkciót. Ez a tanulmány a *Társalgáshoz* témakör alatt található.

A 2013/3-as számban másfajta kritikákat olvashatunk. Liliana Bardijewska a Lengyelországi Bábszínházak 26. Opoli Fesztiváljáról ír. Említ több előadást is, de mindet a történetmondáson keresztül vizsgálja, majd a cikket az egyik zsűritag megállapításával zárja: „Meghalt a történet. Éljen a történet!” Halina Waszkiel a poznańi gyerekek és fiatalok fesztiváljáról számol be<sup>2</sup>, ahol – elmondása szerint – nem csak a hagyományos értelemben vett gyerekeknek és fiataloknak szóló előadások bemutatására törekedtek a szervezők, hanem a rendhagyó szövegkönyvek és

színpadi megvalósítások bemutatására is. Ezzel megalapozták azt a kérdést, hogy egyáltalán milyen nyelven lehet ezt a korszakályt megszólítani.

Wiesław Hejónak a tornzai nemzetközi fesztivál után az a benyomása támad, hogy már beléptünk a bábjáték akadémikus korszakába. Mindenki a lehető legjobb módon műveli a szakmáját. A rendező becsületesen megkoreografálja az előadásokat, a színész eljártssza, a tervező okosan kitalálja a téma vizualitását, de vajon ki hoz majd új formát?

Marek Waszkiel *Öt előadás* címmel ír élményeiről, melyeket öt külföldi fesztiválon gyűjtött össze: Amszterdamban, Montreálban, Lleidában, Kecskeméten és Omszkban. Főleg alkotókat nevesít: rendezőket, tervezőket. Magyarországról Kovács Géza rendezését és Boráros Szilárd tervezését, a *Madarak voltunkat* emeli ki.

Majd lengyel előadások elemzésével találkozhatunk: Agata Drwieca a *Balladák és románcok* című földi előadást tartja egy intelligens és többretegű produkciónak, melyet Konrad Dworakowski rendezett. Łukasz Drewnikot lenyűgözte az opolei *Morrison/A halál fia* című bábos haláljáték, amelynek filozófiai csavarjaira hívja fel a figyelmet.

Maria Schejbalt Petr Nosalek legutóbbi lengyel rendezése, *A kis hableány* ejtette ámulatba, amelyet bölcsnek és érdekesnek nevez. Ez az előadás a Bielsko-Biala-i Banialuka Bábszínházban került bemutatásra 2013 februárjában.

Magdalena Foks Stanisław Wyspiański *Menyegző* című művének a Malabar Hotel által készített adaptációjából kiindulva mutatja be a független színház tevékenységét. A bábos gondolkozást, valamint a jelenidejűséget emeli ki Magdalena Czajkowska rendezésében.

Karolina Obszyńska egy wrocławai előadásról számol be, melyet Paweł Aigner rendezett, címe: *Egy fiatal nő lelkivilága*. A kritika a felnőtt bábos előadások nehézségeiről is számot ad, de főleg a színházi játékra koncentrál.

Helen Marek egy białystoki vendégjátékról ír, Ruszlan Kudaszov rendezésében az *Énekek énekéről*, melyben kiemeli a képek lírai és szimbolikus

2 A fesztivál elnevezése – Kon-tesky – lefordíthatatlan szójáték, az Összefüggések és az Együtt-sóvárgások ironikus elegyítése.

minőségét, de elmarasztalja az előadás végét, amely túlságosan „szájbarágó”, egysíkú.

Fontosnak tartom megemlíteni, hogy a *Beszélgések* témakörben egy fiatal rendezővel, a białystoki bábszínház igazgatójával, Jacek Malinowskival folytat beszélgetést Lucyna Kozień a bábszínházról, a rendezésről, a színházvezetésről és az oktatásról. A *Prezentáció* témakör egy független társulat, a *Ni-formalna Grupa Avis* működését mutatja be Kamil Kopania a kezdetektől (2007) napjainkig.

Szeretnék még pár szót ejteni a *Publikáció* témaköréről. A 2013-as számban egy szociológus, Beata Nessel-Lukasik könyvét ajánlja az olvasó figyelmébe Kamil Kopania. Címe: *A magány integrálása. Bruno Schulz<sup>3</sup>, Franz Kafka és Samuel Beckett a lengyel bábszínházban.*

Hihetetlenül gazdag a kínálat. Sokféléből lehet csipegetni. Jó szemezgetést kívánok!

(A jegyzeteket írta: Balogh Géza)

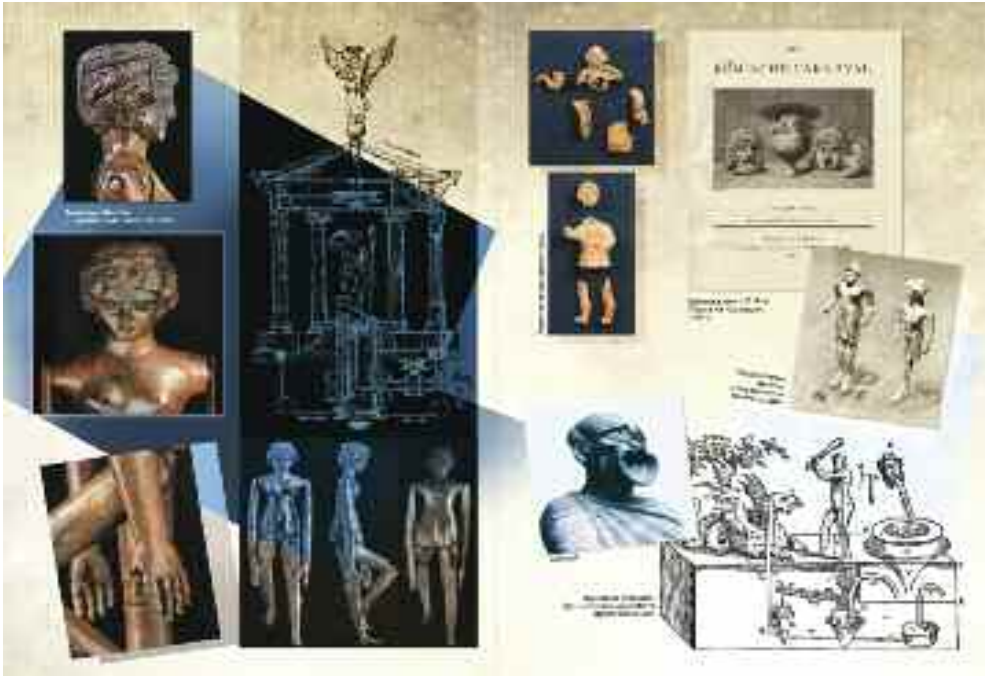


Balladák és románcok

## ON THE TEATR LALEK

This article presents the 2013 issues of *Teatr Lalek*, the Polish puppetry journal, its structure and its most important articles. It shows how each issue begins with an essay, followed by reviews of performances and festivals. The double issue contains sections titled *Conversations*, *Publication*, *Discussions*, *Presentation* and *Out of the Artist's Drawer*. Also included are articles on puppet performances and puppeteers from all over the world. Every article is written in Polish and English.

3 Bruno Schulz (1892–1942) Witkiewicz és Gombrowicz mellett a 20. század első felének legjelentősebb lengyel írója, az abszurd áramlat egyik megeremlítője. Mindössze kétkötetnyi elbeszélése (*Fahajás boltok*, 1834, *Szanatórium a homokórához*, 1937) maradt ránk. Ő volt Kafka első lengyel fordítója. A német megszállás idején gettóba zárták, és egy gestapós a nyílt utcán agyonlőtte.



A Hephaisztosz gyermekei című könyv illusztrációja és borítója





## Borisz Goldovszkij AZ AUTOMATÁK KORA

Minden kor létrehozza a saját jellegzetességeit. És minden korszaknak megvan a saját, hozzá kapcsolódó bábszínházi rendszere. Volt 'marionett korszak', 'Petruska korszak' (vásári kesztyűsbáb, Punch-hoz hasonló), az árnyjáték is felbukkant különböző korszakokban, a vertyep is, meg a pálcás bábok, és a bábtáncolatok. A történelem folyamán, egyik-másik bábtechnika – akár a színházban, akár az irodalomban, vagy a kultúra más területén – periodikusan előtérbe kerül, és kitüntetett figyelmet élvez, időnként korának szimbólumává válik.

Tehát, míg a 19. század fordulóján Heinrich von Kleist teljes bizonyossággal azt állította, hogy „az ember nem képes felvenni a versenyt a marionettel” és „csak az istenek mérhetik össze magukat az ilyen teremtményekkel”,<sup>1</sup> majd alig több mint egy évtizeddel később honfitársa, E. T. A. Hoffmann, saját korának szavaival élve, nem a marionettekről írt, hanem a mechanikus babáról, ami szerint „vagy a halott élet, vagy az élő halál szobra”.<sup>2</sup>

Alig telik el néhány év, és az automaták művészete újra a perifériára kerül. Oroszországban egy új korszak kezdődik, Petruskái, mely eltart egészen az Ezüst Korszakig, a 'marionettek koráig'. (Az olyan típusú bábok, melyek zsinóron lógnak, mindig olyan korszakban bukkannak fel, amikor a társadalom kimondottan bizonytalan. A marionett a nyugtalan, változó, kiszámíthatatlan világ metaforájává vált, érzékelve egy közelgő katasztrófát, amely elpusztítaná a régi világot, és végül létrehozna egy harmonikus új korszakot.) Talán Kleistnek igaza volt – „minél zavarosabb és gyengébb az elméje az anyagi világnak, annál ragyogóbbnak és diadalmasabbnak tűnik a marionettek kecsessége”?

Az 1920-as évek Oroszországában a 'marionettek korát' ismét felváltotta a 'Petruska kora'. A múltékony, mélabús marionett többé már nem képviselte a kort, és utat engedett a ripacs, embertelen, póriás kesztyűsbáboknak, husággal a kézben, teljesen más plaszticitással és beszéddel: „Vörös Hadsereg-Petruska”, „Népegészségügy-Petruska”, „Kolhoz-Petruska”, „Iparosítás-Petruska”...

A 1940-es évek végén köszöntött be a „pálcás bábok korszaka”. Ezek nem voltak olyan durvák, mint Petruska, de sokkal közönségesebbek, mint a marionett. Majd a szovjet 'enyhülés' végén az 1960-as években, a szovjet 'stagnálás' időszakában a pálcás bábok elvesztették prioritásukat és átadták a helyet a maszkoknak és az óriásbáboknak. Ezek voltak képesek a leghitelesebben tükrözni korukat. Majd a 'glasznosty' megérkezésekor lecserélődtek a mechanikus bábokra – ezek olyanok, mint a marionettek, de zsinórok nélkül...

A 21. század második évtizedében, kétségtelenül az 'önmozgó bábok' időszakában, az 'automata baba korszak' újból megérkezett. Ez a típus jelenik meg mindenhol, a televízióban, a reklámokban, és elterjed a gyerekjátékok között is, központi elemévé válik a mozinak, a színháznak, a táncnak, sőt még a cirkusznak is, ha felidézzük a népszerű Cirque de Soleil-t, ahol a nézők úgy ülnek, mintha egy óriási mozgó művészi gépezetben lennének.

Az automata babák folyamatosan bekerültek a professzionális szférába is. „Lelki szemeimmel látom,” írta E. T. A. Hoffmann két évszázaddal ezelőtt, „hogya ha a figurákba egy kifinomult kis szerkezetet építenének, lehetséges lenne megtanítani őket ügyesen és gyorsan táncolni, sőt még az élő emberrel együtt

1 Heinrich Von Kleist, *A marionettszínházról*, H. Kleist, Válogatott írások. Moszkva, 1977.

2 E.T.A. Hoffmann, *Az automata*. In: *Kreisleriana*. Novellák. Moszkva, 1990.

3 uo. 201.o.

*is énekelhetnének és táncolhatnának (...) el tudunk képzelni egy ilyen látványosságot akár csak egy percre is?*<sup>3</sup>

Hoffmann képzelődése valóra vált, és nemrég a moszkvai Nemzetek Színházában, a *Másféle francia előadások* műsorán bemutatták egy korábban fizikát tanult francia rendező, Aurélien Bory sikeres balett előadását *Haszontalan* címmel. Ebben a balettelőadásban a főszerepet egy másfél tonnás ipari robot játssza, melyet korábban autószerelésre használtak. „Egy robot kiárusításon vásároltam az előadás sztár szereplőjét” – mondja a rendező, „kifejlesztettünk egy új programot számára, és elkezdett táncolni a színpadon”.

Ez a folyamat teljesen természetes és megállíthatatlan. Máris ritka, hogy elektronikai mérnökök, informatikusok és programozók bevonása nélkül készüljön el egy produkció. A színházi technika gépesítetté vált; míg húsz évvel ezelőtt a rendezők és a képzőművészek mechanikát oktató workshopokra jártak, hogy ki tudjanak dolgozni a báboknak különféle mozgásokat, addig mára a bábmechanika fokozatosan kibővült egy új területtel – a programozással.

A bábokat mozgató láthatatlan zsinórokat felváltotta a digitális technológia. Ez látható Anders Ronnow *Klarlund Zsinóron* (2004) című filmjében, mely dán, svéd, norvég, angol koprodukció, vagy az ausztrál Jeffrey Shaw számtalan kiemelkedő alkotásában, aki faragott marionett bábokat használ a virtuális világban.

Figyeljük meg, hogy az 'automaták kora', éppúgy, mint más bábtörténeti korok, nem jelentik azt, hogy a hagyományos bábszínházi rendszerek eltűnének, (az automata baba is eleve elég tradicionális), mint például a pálcás bábok, Petruska bábok, maszkok, életnagyságú bábok/jelmezek. Ez nem

cseré, hanem valamelyik színházi bábtípus periodikus dominanciája, hiszen ezek társadalmunk és korunk indirekt visszatükrözései, jelképei.

Jelen esetben az automata átvitt értelemben és metaforikusan tükrözi a mostani helyzetet, amikor az ember tehetetlennek érzi magát az önműködő szocio-bürokratikus államgépezettel szemben, amely létezik, és az emberek vágyai ellenére folyamatosan fejlődik. A jelenlegi automatikus babák nem csupán a múltból származó újdonságok. Létrehoznak egy kifejező színpadi világot, és főszereplővé válnak izgalmas előadásoknak. Valószínűleg hamarosan ők fogják diktálni a művészi és esztétikai kritériumot a színházi bábok és a dramaturgiájuk számára.

Ugyanis az 'automaták kora' nem pusztán a modernitás 'baba tükrében' reflektálódik, hanem a szerzői színház fejlődésének logikus és természetes következménye, ahol a rendező a kigondolt és felépített 'művészi gépezet' egyedüli alkotója.

A rendelkezésre álló professzionális eszközök segítségével a modern rendező megszerkeszt és beprogramoz egy színpadi látványosságot, irányítja a nézők érzelmeit, kiváltva a meglepetést, majd a félelmet, az örömet, a nevetést, a könnyeket. (A Művészi Gépezet pontosan ezért készült, hogy aktiválja a nézők érzelmeinek mechanizmusát.)

De az automaták kora nem végtelen. Mint más hasonló korszakok, el fog tartani néhány évtizedig, aztán elkerülhetetlenül át fogja adni a helyét egy másik kornak és egy másik bábtípusnak. Hogy melyiknek – a Petruskának, a pálcás báboknak, az árnyjátéknak, a táncoló babának, vagy a számítógépes vezérlésnek – az az adott korszaktól függ majd.

Addig is, a következő korszakot hívhatjuk „X korszaknak”...

*Medgyesi Anna fordítása*

**Balogh Géza**

## INTERAKCIÓ A GYERMEKSZÍNHÁZBAN ÉS AZ ELEKTRONIKUS JÁTÉKOKBAN

A művészet egyidős az emberiséggel, de a dramatikus művészet a legrégebb a művészetek között. Már ott volt a civilizáció bölcsőjénél, amikor az ősember két lábra állt, és elkezdte munkára használni a kezét. A világ félelmetes volt körülötte, hinni kezdett hát a felsőbb hatalmak erejében. Mielőtt lerajzolta volna a barlang falára ezt az ismeretlen erőt, megpróbálta utánozni, *megszemélyesíteni*, a maga módján *azonosulni* vele. Tánc közben eljátszotta a totemállatokat, a szellemeket és az isteneket. A primitív ausztrál őslakos egy fészket készített fágákból, amely hasonlított a szükséges enivalójára, a wichetty-féreg<sup>1</sup> lárvájára, és testét beprézelte az ágak közé, így utánozva a féreg szaporodását. Ez volt a szertartás kezdete.

A színház a mágikus szertartásokból származik. A történelem előtti ember megpróbálta hatalmába keríteni az esőt és a tenger démonait, táncokkal és rituális játékokkal igyekezett jó termést előidézni. Ezekben a szertartásokban fontos szerepet játszott az arc és a test álcázása, saját lényének, tulajdon személyiségének elrejtése, transzba, extázisba hozása. A táncos valójában a megtestesített szellem hatása alá került. A rítusok többsége elősegítette, hogy eljusson a kívánt mimézis állapotába.

A szertartás színházzá válásának első bizonyítékait már az egyiptomi Közép-Birodalom (Kr. e. 2000–1500) korában megtalálhatjuk, de a rítus és a színház igazi kapcsolata csak az antik görög idők időktől bizonyítható tényekkel. Nietzsche műve, *A tragédia születése*<sup>2</sup> még csak a klasszikus kor vallási-kulturális motívumait ismeri el, míg más értelmezések inkább világi-politikai

jellegét és a fejlődés folyamatosságának hiányát hangsúlyozzák.

Brecht is ebből indul ki. „Ha azt mondják, hogy a színház a kultusból nőtt ki, ez csak annyit jelent, hogy éppen a kiválás által lett színházzá. Nyilvánvaló, hogy a misztériumok kulturális feladatvállalását nem hozta magával, hanem egyszerűen és kizárólagosan azt az élvezetet, amelyet nézőiknek szereztek.”<sup>3</sup> Brecht esküdt ellensége volt a megnyugtató, önbizalmunkat növelő színháznak, ahol a néző kényelmesen hátradől a zsölyéjében. Ahol nem gondolkodik. „Ne bámulj olyan romantikusan!” Ez hadüzenet a néző passzivitása ellen, az interakció nevében. („Szükségünk van a néző figyelmére, sőt éberségére. Hagyjuk őket napvilágnál álmodni!”<sup>4</sup>) Őt elsősorban a színház szociális hatása érdekelte. Nem hitt a kulturális eredetében. Vagy inkább el akarta választani a vallástól, ellentétben Antonin Artaud-val, aki a színház metafizikai dimenzióinak kiteljesedését remélte az ókorhoz való visszatéréstől. Interakció mindig létezett. Csak még nem tudtuk a nevét. Az elnevezés a 20. században született. Először a szociálpszichológia alkalmazta, de nagyon gyorsan elterjedt különféle más területeken is: az üzleti életben, az egészségügyben, a politikában, az oktatásban, a tudományokban, mindenütt. A művészetek is kapva kaptak rajta. A színház az elsők között csapott le rá. Logikus, hiszen itt a legközvetlenebb a kapcsolat a műalkotás és a fogyasztó között. Ma már nagyon jól tudjuk: ha az interakció nem kezd el működni, az előadás kipukkad, mint egy léggömb. Az interakció előbb létezett, mint ahogy a játékos és a nézők szétváltak.

1 A wichetty Közép-Ausztráliában élő cserje. Ennek gyökerein éjjeli pillangók, tücskök, pondrók ehető lárvái találhatóak.

2 Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (A tragédia születése a zene szelleméből, 1872), magyarul először Fülepp Lajos fordításában, 1910-ben jelent meg A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus címmel.

3 Bertolt Brecht Összes művei, 23. kötet (németül). Idézi Peter Simhandl: Színház-történet, 12.o. Bp., 1996.

4 „Wir brauchen der Zuschauer Wachheit, ja Wachsamkeit. Laß sie in der Helle träumen!” (Brecht: Die Beleuchtung. Részlet a Rézvársárból.)

„Kezdetben volt a cselekvés” – mondta Goethe. A színházművészet előtörténete az emberré válás mimetikus akciójával kezdődött. A kecskeénekek, Dionüszosz-ünnepek közös szertartások voltak. De ez másfajta interakció. Itt mindenki együtt örül. Azután 2500 évvel ezelőtt szétváltak, és létrejött a „színház”. Csak a 19. század vége felé kezdett újra szorosabb kapcsolatba kerülni egymással a közönség és a színész. A gyermekszínház érezte először szükségét, hogy visszatérjen a forrásokhoz, a kezdetekhez: bátortalanul elkezdték „közös” cselekvésre szólítani a gyerekeket. Ez persze csalafintaság volt. A színház különféle egyszerű trükköket kezdett alkalmazni: megkérdezték a gyerekeket, nem akarnak-e segíteni a játékosoknak a cselekmény bonyolításában. „Nem láttátok a rókát?” „Merre ment?” „Hová bújít?” És így tovább. A gyerekek boldogok voltak, úgy érezték, résztvevői a történetnek. És a gyerekközönség „átvitte” a színházban kialakult szokást a moziba is. A gyerekek tudják – vagy legalábbis sejtik – hogy a film készen van, amit ők látnak, az technikai illúzió, káprázat, hókuszpókusz, bűvészműtatvány, csalás. Mégis belemennek a játékba, együtt bátorítják a hőst, kiabálnak, izgulnak, mint egy alkalommal összeverődött közösség tagjai. Ilyenfajta magatartás elképzelhetetlen otthon, a tévékészülék előtt. Ehhez nézőtér kell, sok ember, egy csomó gyerek, barátok, osztálytársak vagy ismeretlenek, mindegy. Mert a színház meg a mozi közösségi hely, a televízió pedig a magánszféránk része.

A kibernetika korában nem elégíti ki a gyerekeket, hogy tökéletesen tudnak játszani a számítógépen. Pontosan tisztában vannak vele, mit jelent valóban részt venni egy akcióban. Számos példát találunk az irodalomban, amikor valaki beleavatkozik a drámai eseményekbe. Don Quijote kiszabadítja Melisendrát Pedro mester bábszínházában a mórok fogságából. Küzdelem közben darabokra töri az egész bábszínházat. Cervantes hőse eszményi néző: naiv és gyermeki, nem tudja megkülönböztetni az illúziót a realitástól, a valóságot a mesétől,

a mindennapi életet a színpadtól, az élő embereket a báboktól. Képzeletében összemosisodik álom és valóság. Manuel de Fallának köszönhetően van egy nagyszerű báboperánk Cervantes regényének pompás epizódjából. És van egy remek példánk az interakció témájához a drámai igazságról<sup>5</sup>.

Michael Crichton (1942–2008) amerikai sci-fi és krimi szerző 1973-ban elkészítette saját forgatókönyvéből első mozifilmjét, a *Feltámad a vadnyugatot*<sup>6</sup>. Műfaja akciófilm, western és tudományos-fantasztikus történet egyszerre. Története röviden a következő: a nem túl távoli jövőben egy utazási iroda fantasztikus nyaralást hirdet felnőttek számára a vadnyugatra, a középkori Európába és az ókori Rómába. Mindhárom mesterségesen előállított korban élethű androidok várják a látogatókat. Napi 1000 dollár fejében a vendégek különféle kalandokba keveredhetnek a park androidjaival, beleértve szexuális kapcsolat, továbbá élet-halál harc létesítését.

A film két szereplője, Benjamin és Brolin a vadnyugatot választja, amelynek egyik attrakciója Gunslinger<sup>7</sup> (Yul Brinner), a tűzharcra programozott robot. A látogatók számára kiosztott fegyverek érzékeny szenzorokkal vannak ellátva, amelyek megakadályozzák, hogy élő emberekben is kárt tegyenek, viszont kedvükre „gyilkolhatják” velük a hidegvérű androidokat.

Mi látogatók (vagyis a „nézők”) beavatkozunk az ott élők életébe. A konfliktus abból keletkezik, hogy az androidok társadalmá fellázad. Nem engedelmesskednek többé parancsnokaiknak és a szerelőknek, akik adott esetben kijavítják a meghibásodott vagy sérült robotokat. Benjamin és Brolin miközülünk való, mintha csak a nézőtérrel léptek volna fel a mozivászonra.

A *Feltámad a vadnyugatot* volt az első játékfilm, amely digitális felvételeket alkalmazott. Ezekkel az androidok szemszögéből is ábrázolni tudta a környező mesterséges világot. Crichton filmjét számos hasonló témájú mozi követte (köztük első helyen

5 El retablo de Maese Pedro. Bemutató: Sevilla, 1923 (koncert), Párizs, 1924 (színház).

6 Westworld

7 Beszélő név, Paritvának, Fegyverforgatóknak lehetne fordítani.

említsük meg Ridley Scott *Szárnyas fejtáncát*<sup>8</sup> és Steven Spielberg *Jurassic Parkját*<sup>9</sup>, amely Crichton regényéből készült).

És a *Feltámad a vadnyugat* a következő lépcsőfok a 20. század találmányai között, amely az interakciót utánzó részvételt állítja a drámai cselekmény középpontjába. Itt állunk egy új korszak, a kibernetika kapujában. A P.S.P. nevű fantasztikus elektronikus játék korában. A titokzatos rövidítés a *Play Station Portable* elnevezést takarja. Szó szerinti fordításban: hordozható játék állomás.

„A P.S.P. a Sony cég által készített elektronikus játék, melyet 2003-ban fejlesztettek ki az E3 modell nyomán, és 2004. május 11-én készült el a prototípusa”.<sup>10</sup> A rendszer 2004. december 12-án került forgalomba Japánban, 2005. május 24-én Észak-Amerikában, 2005. szeptember 1-jén pedig a PAL régióban (Európai Unió, Ausztrália). A gyártó cég kilenc évig dolgozott a kifejlesztésén. Önnek és gyermekeinek a futball, az autóversenyzés, a teniszmérkőzések széles választékát kínálja cég-hálózatunk, melynek során legyőzhetik ellenfeleiket. Részt vehetnek különböző mesékben, kalandfilmekben, híres és népszerű hősökké válhatnak, mint Shreck, a Pókember, a Superman, Scooby Doo, Spongyabob, Ben 10, Yakari, Batman, Indiana Jones és sokan mások, és bátran a nyomukba léphetnek. Fantasztikus lehetőség és fantasztikus szórakozás az önök számára! Csatlakozhatnak a tévécsatornák hőseihez, a transzformerekhez, robotokhoz, szörnyekhez, hordhatják a pólójukat. Ebben a kibernetikus világban, a 21. században valósággá válik, hogy „színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő.” Mindannyian szereplők lehetünk, és az elektronikus játékok teljesítik legtökéletesebb vágyainkat.

Az egyik szokványos, de igen jellegzetes média lemez dobozán, amely a Karib-tenger kalózáinak izgalmas kalandjait kínálja, a következő szöveg

olvasható: „Juhuhú, ez igen! A kalóz élet nekem való! Lépj a fedélzetre, a cimborák és a kalandorok között elfoglalhatod méltó helyedet, hogy együtt hódítsatok meg egzotikus szigeteket, és pecsételjenek meg új barátságokat. Izgalmas és hitvány jellemek között, éles karddal, muskétával, ágyúval előre a végső győzelemig! Szárazföldi és tengeri ütközetben győztek le az ellenség vezéreit! Vegyetek részt négyszemélyes párvialokban, ki-ki a maga képernyőjén! Hajózzatok végig több mint 20 különleges szigeten, keressétek az inkák kincsét és utolsó leszármazottaikat!”<sup>11</sup>

És így tovább. Ne vegyük túlságosan komolyan az „izgalmas és hitvány jellemeket”, mert már Balázs Béla megmondta a filmmel kapcsolatban, hogy *figura vagy fabula*,<sup>12</sup> vagyis jellemrajz vagy meseszöveg. Más szóval: ha a filmekben sok az esemény, nem marad idő az aprólékos jellemrajzra. Kijelentése nem feltétlenül érvényes a színház valamennyi műfajára, de a bábszínházra mindenképpen igaz, és legalább ugyanilyen mértékben az elektronikus-dramatikus játékokra.

Némileg más a helyzet akkor, ha igazi irodalmi anyagot adaptálnak P.S.P.-re. A *Harry Potter és a Tűz Serlege* elektronikus játék-változatának bevezetőjében a következőt olvashatjuk: „Éld át Harry, Ron és Hermione szerepét, hajmeresztő kalandjait! [...] Lépj a három szereplő nyomába és gyönyörködj egymagadban vagy barátaiddal a Kviddics Világkupa döntőjén, a Trímágus Kupán! Szerezz új tapasztalatokat a kákalagokkal vívott csatában.”<sup>13</sup>

A „színész” azonosulása a szereppel az elektronikus játékban hasonlít arra a folyamatra, amelyről Diderot beszélt egykor. Mindkét esetben ugyanaz a helyzet, csak a P.S.P.-ben a játék tulajdonosa főszereplő és néző egyszerre – többnyire egyetlen nézője saját „előadásának”. Az elektronikus játék résztvevője közelebb áll a bábjátékoshoz: mindketten egyszerre

8 Blade Runner (1982). Philip K. Dick: Az androidok elektronikus birkákról álmodnak? (Do Androids Dream of Electronic Sheep?) című regényéből.

9 1993.

10 En.wikipedia.org/wiki/Play\_Station\_Portable

11 Sid Meier's PIRATES! UMD. A Take2. Company ©2006

12 Balázs Béla: A látható ember. Bibliotheca Kiadó, Bp., 1958

13 HARRY POTTER and all related characters ©Warner Bros. Entertainment Inc. Harry Potter Publishing Rights JKR. 4p.

vannak a szerepükön kívül is, meg belül is. Mindketten irányítják a szerepüket és figyelik az eseményeket. Egyszerre forrófejűek és higgadtak, akik képesek uralkodni magukon. Az elektronikus játék résztvevője közel jár Diderot *gondolkodó* színészéhez. Egyikük sem bújik bele a szerepébe, fizikailag, testileg kívül vannak rajta. Mindketten animátorok. Ellenőrzik, figyelik az eseményeket. Diderot *Színész-paradoxonjának* szellemében természetesen nem beszélhetünk a *néző* szerepéről ebben a közös cselekvésben. Itt nincsenek nézők. A görög színházban sok ember ült a nézőtérben. Néha a moziban is sokan vannak. A színházban is. A tévékészülék előtt csak a család ül. A P.S.P. egyszemélyes játék, vagy legfeljebb ketten-hárman játszhatják.

A kibernetika korában élünk. A legdivatosabb mozifilmek hősei félig emberek, félig gépek. A *Terminátor 1, 2, 3, 4, 5* (az ötödik rész a hírek szerint 2015 nyarán lesz készen), *Az emlékmás* és a *Csillogok háborúja* véget nem érő sorozatának VII. folytatását szintén erre a határidőre ígérik. Ezek

a hősök cyberek. A *cyber* a legújabb amerikai szlengben azt jelenti: szuper, frankó, király, sárly, menő. Ellentéte a *droid*. Azt jelenti, lúzer, balfék, balek, senkiházi. Minden hős rendkívül erős, ezeknek a filmeknek és ezeknek a játékoknak minden története az erőről, az erőszakról szól. Legyél erős, legyél legyőzhetetlen! – ez a P.S.P. örökérvényű morálja. Szellemisége hol erőtelesebb, hol halványabb. Néha az irodalmi forrás megment valamit az író üzenetéből. De a játékos nem ér rá a tanulságokkal foglalkozni, neki győznie kell.

Vegyes érzelmekkel figyelem ezt az új világot, a számítógépes animáció, a nindzsák, transzformerek, cyberek, robotok világát. Elámulok, hogy az unokáim tökéletesen tudják irányítani a P.S.P.-jüket. Biztonsággal kezelik a gombokat. Tudják, hogy a részvételük autentikus. Lehetnek győztesek vagy vesztesek. Cyberek vagy droidok. Királyok vagy lúzerek. Mi régimódiak pedig csak bámuljuk ezt az ijesztő, eljövendő világot, amely vadidegen számunkra.

Balogh Géza közelmúltban megjelent könyvének borítója





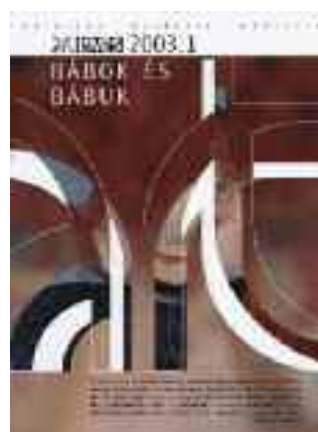
Megjelent DVD-n az Arcanum-Adatbázis Kft. kiadásában a LIMES tudományos-történelmi szemle valamennyi száma (25 évfolyam, 95 szám, 14 000 oldal). További információk a kiadó honlapján

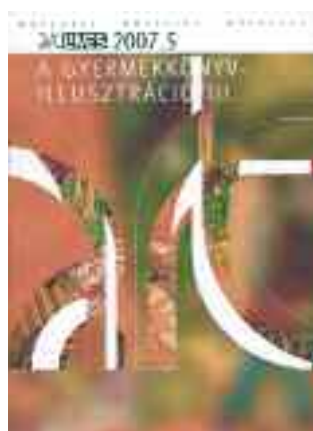
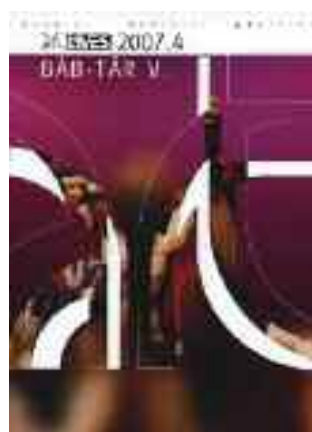


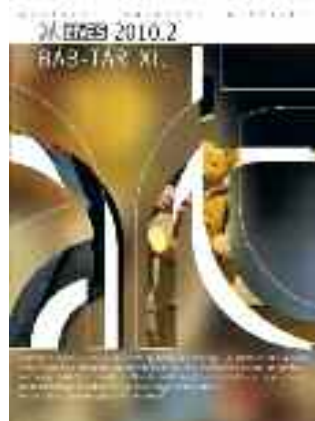
Helyesbítés: Az Art Limes 2015/1-es számának 22. oldalán szereplő kép aláírása helyesen: Bartók – Szilágyi: Táncszvit. R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván, 1973



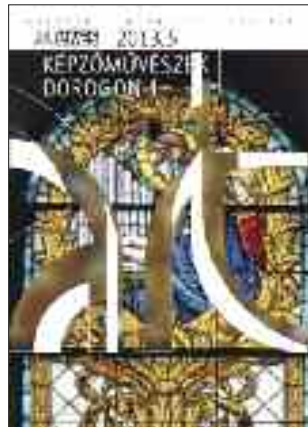
Részlet az Art Limes online nyitó oldaláról.  
www.artlimes.hu

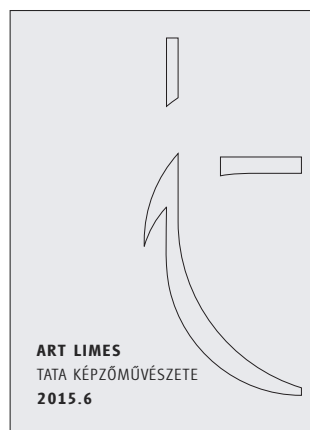
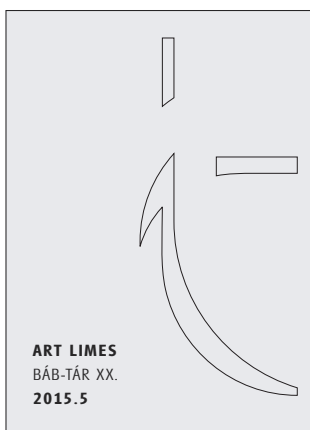
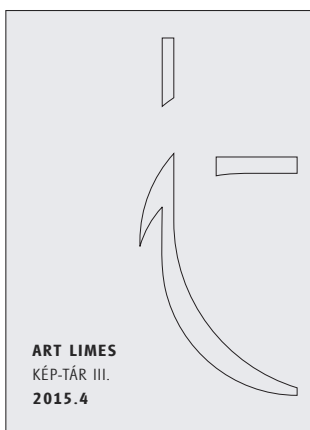
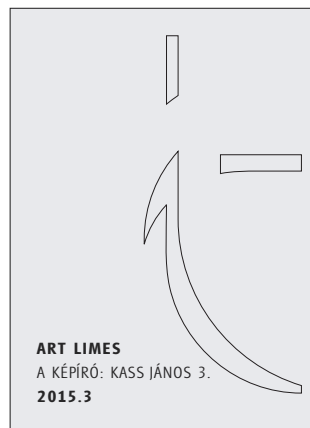
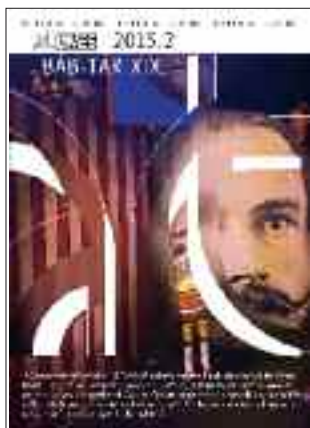












## MEGJELENT SZÁMAINK:

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 – ÜVEGSZOBRA SZAT	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
2014/1. szám – KÉPZŐMŰVÉSEK DOROGON NAPJAINKBAN	1.000 Ft
2014/2. szám – BÁB-TÁR XVII.	1.000 Ft
2014/3. szám – KÉP-TÁR I.	1.000 Ft
2014/4. szám – KÉP-TÁR II.	1.000 Ft
2015/1. szám – BÁB-TÁR XVIII.	1.000 Ft

### Folyóirataink megvásárolhatók:

- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)
- 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](http://www.artlimes.hu); [www.limesfolyoirat.hu](http://www.limesfolyoirat.hu)