

ART LIMES

BÁB-TÁR XXXII.

BUDAPEST BÁBSZÍNHÁZ **70** (1949–2019)

2019.3

TATABÁNYA



TARTALOM

AZ ÁLLAMI ÉS A BUDAPEST BÁBSZÍNHÁZ HÉT ÉVTIZEDE

1. BEVEZETŐ

- 5 Nánay István: Szerkesztői gondolatok

2. HETVEN ÉV HARMINC ELŐADÁS

- 9 Szilágyi Dezső: Bábszínház felnőtteknek
- 13 Bábkabarék az ötvenes évekből (Sztárparádé, Szerelmes istenek)
- 17 Szentivánéj álom, 1964
- 21 A fából faragott királyfi, 1965
- 25 Petruska, 1965
- 29 Jelenet szöveg nélkül, 1966
- 31 Strip-tease, 1966
- 33 A sárkány, 1967
- 36 A csodálatos mandarin, 1968
- 39 Aventures, 1972
- 41 Szilágyi Dezső: Ligeti a bábszínpadon
- 43 Háy János, 1972
- 46 Két levél
- 49 Székhistória, 1975
Szilágyi Dezső: Székhistória – szövegkönyv
- 54 Ellinger Edina: Funkcionális tárgyjáték a fekete színházban – Székhistória
- 56 Vásári bábkomédiák, 1977
- 57 Ács Norbert: Senki sem menekül pajtikák!
- 60 Szőnyi Kató: Bábok és emberek
- 62 Az orr, 1979
- 65 Kalevala, 1984
- 68 Übü király, 1985



71	A kispolgár hét főbűne, 1985
74	A vihar, 1988
77	Szilágyi és Szőnyi
79	A varázsfuvola, 1995
82	Az ember tragédiája, 1999
86	Don Quijote, 2004
89	Szegény Dzsoni és Árnika, 2005
93	Szentivánéji álmom, 2006
96	A szarvaskirály, 2007
100	Líra és Epika, 2008
103	Bitódalok, 2010
106	Semmi, 2013
108	Hoffer Károly: Az alkalmazott zene és a bábszínház kapcsolata
112	Kabaré, 2015
117	A vihar, 2018
121	Apa lánya, 2018

3. FOLYAMATOSSÁG ÉS MEGÚJULÁS

123	Gardenő Klaudia – Maróthy Zorka: „Tudat alatti rétegeket mozgat meg” Beszélgetés Gimesi Dórával és Végvári Viktóriával
127	Ölbei Livia: 25 év a Bábszínház élén. Beszélgetés Meczner Jánossal
133	István Nánay: Editional Thoughts
135	Szerzőink
136	Képjegyzék
138	Megjelent számaink



**Nánay István****SZERKESZTŐI GONDOLATOK**

A megszokottól kicsit eltérő Art Limes-számot tart kezében az olvasó. Az gyakori, hogy hosszabb-rövidebb tematikus blokkok jelennek meg a folyóiratban, de az különleges, hogy az egész lapot csak egy témának szentelje. Ez történt most, amikor a hetvenéves Andrassy úti bábszínház történetének szentelünk egy különszámot.

Hét évtized egy intézmény életében már tetemes idő. A Budapest Bábszínház jogelődjét, az Állami Bábszínházat 1949-ben, a színházak államosításakor hozták létre. Mivel közel negyven éven át ez volt az egyetlen hivatásos bábszínház, amely nemcsak a fővárosban, de utazó társulataival az egész országban is rendszeresen és folyamatosan játszott, több volt, mint egy színház a sok közül – a bábművészet hazai alakulásának meghatározójává vált. Ez pozitív és negatív értelemben egyaránt értendő. Egyfelől megteremtődött az ország-világ által elismert eredményeket produkáló magyarországi művészi bábjátás, másfelől mamut intézménnyé válva esztétikai és gondolati téren egyaránt bábos egyeduralom alakult ki – elsősorban a gyerekeknek szóló programban. Ez utóbbi akkor is problematikus lehet, ha a produkciók minden tekintetben magas színvonalúak lennének, de erről (főleg a „dömpingtermelés” miatt) – finoman szólva – nem minden esetben beszélhetünk.

Amikor tehát arra vállalkoztam, hogy a jubileumra készülõ számot megszerkesztem, ezzel a kettõsséggel s az ebbõl fakadó koncepcionális dilemmával találkoztam. El kellett döntenem, hogy a folyóirat-terjedelem kötöttségei mit engednek megmutatni ebbõl a hetven évbõl. E keretek között értelemszerûen nincs mód arra, hogy e történet minden momentumát a teljesség igényével bemutassuk, de azt sem tartottam célravezetõnek, hogy szubjektív visszaemlékezésekre építsük az összefoglalót.

Az intézménytörténet egyrészt nem folyóirat-mûfaj, másrészt a történetírásnak ez a formája viszonylag keveset mond a lényegrõl, a mûvészi értékteremtésrõl. (Balogh Géza *A bábjáték Magyarországon* címû kötetében úgy oldotta meg ezt a problémát, hogy az intézménytörténetet és az elõadáselemzéseket kombinálta.) A visszaemlékezésekkel pedig az a gond, hogy ugyan sajátos, intim közeget és hangulatot kölcsönözhetnek egy ilyen összegzésnek, de egyfelõl azok, akiket meg lehet szólítani, életkorukból adódóan e hetven évnél csupán a közelebbi, rövidebb-hosszabb idõszakáról tudnak beszélni, tehát a régebbi eseményekrõl nem esne szó, másfelõl a szelektív memória csak nagyon töredékes és gyakran ellenõrizhetetlen, homályos emlékeket képes tárolni és elõhívni.

Miután célirányosan elmélyedtem a bábszínház eseménytörténetében és lajstromba vettem a bemutatásokat s azok visszhangját, azaz nemcsak felidéztem magamban a látottak emlékét és az olvasmányélményeket, hanem a szükséges rendszerezõ- és kutatómunkát is elvégeztem, arra a következtetésre jutottam, hogy egy kiválasztott és leszûkített szempontrendszer alapján kell szelektálnom e történet momentumait.

Radikális döntést kellett hoznom: kiválasztok e hetven évbõl néhánytyíz olyan elõadást, amelyet a báb-mûvészet alakulása szempontjából fontosnak, fordulópontot jelentõnek tartok, s ezek felvillantásával igyekszem megrajzolni a történeti folyamatokat. Ennél is radikálisabbnak tûnhet, hogy nem foglalkozom a Bábszínház fõprofiljába sorolható, gyerekeknek szóló produkciókkal, csak a felnõtt-elõadásokkal. Ennek két indoka van: ha komolyan vesszük a Budapest Bábszínház hitvallásának is tekinthetõ mondatot – a báb nem korosztály, hanem mûfaj –, akkor emögött az a felismerés és szándék fedezhetõ fel, hogy a bábjátékot vissza kell helyezni hajdani

jogaiba, azaz olyan kínálatot kell nyújtani és olyan módon kell az előadásokat tálni, hogy a báb-színház ne kizárólag gyerekeknek szóló nevelő-szórakoztató fórum legyen, hanem korra és egyéb megkülönböztető tulajdonságra való tekintet nélkül mindenkihez szóljon. De van egy másik indok is, éspedig kifejezetten történeti. E hetven év alatt a magyar bábjátás technikailag és stílusian nagyon nagyot változott, s ezt a változást legérzékeltetőbben a felnőtt-előadások s azok egymásra épülése és egymásból kifejlődése mutatja meg. Természetesen nem lehet szétszakítani a bábjátást korosztályi bontás szerint, azaz nincs külön gyerekek és felnőttek való báb-színház, hiszen egy társulaton belül e két réteg magától értetődően összefügg és egymásból táplálkozik. Az, amit egy szöveg nélküli, 20. századi zenére komponált báb-játéknál az alkotók kikísérleteztek, az a következő mesedarabban is kamatoztatható, és ez a folyamat megfordítható is igaz. Amikor tehát e lapszámban sorra veszem a kiválasztott előadásokat, azok mögött a gyerekprodukciók készítésének és játásának évtizedes tapasztalata és gyakorlata is ott van, s ekként az egész báb-színház működéséről és művészi színvonaláról is képet kaphat az olvasó. S miközben a felillantott előadásokat, azok vizuális és zenei világát próbálom képen és szövegben érzékeltetni, azt is igyekszem nyilvánvalóvá tenni, hogy minden produkció mögött – akkor is, ha adott esetben nem mindenkiről esik név szerint szó – sok-sok ember (az író-adaptálótól a dramaturgon, a tervezőn, a zeneszerzőn, a színészeken, a technikai és adminisztrációs munkatársakon, a műhelyben dolgozókon át a rendezőig és az igazgatóig) precíz, áldozatos és ihletett együttműködése áll és biztosítja a sikert.

Végül is harminc előadást emeltem ki a hetven év repertoárjából. Nem kétséges, e kiválasztásban keverednek a színház-történetileg többé-kevésbé objektívnek tekinthető és a rám jellemző szubjektív szempontok. (Valamint az a hétköznapi prózai meggondolás: melyik produkciót lehet a fennmaradt dokumentumok, tervek, fotók segítségével legsokoldalúbban bemutatni.) Hiszen én határoztam meg, hogy melyik előadást miért tekintek fontosnak, s ebben a döntésben néha személyes

motívumok is közrejátszottak (mint például Lengyel Pálhoz vagy Kovács Ildikóhoz fűződő baráti kapcsolatom), de törekedtem arra, hogy ítéletemben ne ezek, hanem kizárólag esztétikai-történeti szempontok domináljanak.

E harminc előadás bemutatása tölti ki a szám túlnyomó részét. Az előadás-portrék sorát csak néhány más típusú írás szakítja meg (egy-egy alkotó személyes munkabeszámolója, néhány dokumentum stb.), illetve két interjú zárja az összeállítást, amelyekben a Budapest Báb-színház néhány alkotója mai szemmel néz vissza intézményük múltjára. Az előadásokat kétféle módon akartam reprezentálni: fotókkal és a produkciókról szóló, azokhoz kapcsolódó írásoknak (kritikák, elemzések, emlékezések, szövegekönyvek stb.) az alkotások lényegét a képi ábrázoláshoz képest más szemszögből megvilágító, megerősítő, esetleg vitató hangsúlyú részleteivel. E szemelvények egy részét a Báb-színház korábbi jubileumi évfordulóira kiadott könyvekben találtam meg (többek között: *A mai magyar báb-színház*, 1978; Selmeczi Elek: *Világhódító bábok*, 1986; *Báb-színház 1949–1999*, 1999), amelyek ma már könyvtárakban is alig lelhetők fel.

Ahogy állt össze a harmincas lista, úgy bontakozott ki ennek a hét évtizednek a stílustörténete, ami persze nem független az intézmény történetétől. Jól elkülönülő szakaszok különíthetők el e történetben. Akkor is, ha az egyes, általam meghatározott szakaszokon belül távolról sem lehet egységes, folyamatos és töretlenül előremutató változásokról beszélni.

Az első szakasz a megalakulástól 1958-ig, Szilágyi Dezső igazgatóvá történt kinevezéséig tartott. Ezt követte a „Szilágyi-éra”, ami ha nem is éles váltással, de két nagyobb periódusra oszlik: az első közel húsz évig tartott és Szőnyi Kató szinte kizárólagos rendezői munkálkodása jellemezte, a második, másfél évtizedes időszak a Szilágyi Dezső által privilegizált, úgynevezett zárt, paravános stílus felbomlásának s egyben a monolitikus Állami Báb-színház uralkodó szerepe elvesztésének kora. A harmadik nagy történelmi egység Mecner János igazgatása alatt 1994-től napjainkig tart.

Az első korszakban a felnőtteknek elsősorban bábkabarékat, paródiákat, operettet játszottak. Ezeknek

kirobbanó közönségsikerük volt, nem mellékesen azért, mert azzal a szabadszájúsággal és csipkelődéssel, ami ezeket a műsorokat jellemezte, másutt nem találkozhattak (az ötvenes évek első felében a kabaré nem volt összeegyeztethető a szocialista eszmeiséggel). Ezt a periódust két előadással (*Sztárparádé*, *Szerelmes istenek*) próbálom bemutatni. 1958-ban Szilágyi Dezső a bábszínház élén nekilátott a műsor megújításához, a társulat átalakításához, a játékmód megváltoztatásához és a játékrend, a vidéki tájolás megszervezéséhez. A bábszínház megújulásában és a felnőttelőadások megszületésében 1964-ig kellett várni a stílárís áttérésre, a *Szentivánéji álom* bemutatására. Döntő lépés ez: az addigi emberutánzó bábokkal játszott szövegközpontú és illusztráló játékmóddal szemben egy absztraktabb, zenei szerkesztésű, elsősorban látványra és zenére épülő előadásforma alakult ki. Ebből a következő lépés a zenés előadások sorozata volt: Bartók Béla *A fából faragott királyfi*ja és Sztravinszkij *Petruskája* már a szöveget is elvetette, és tisztán a zene és a kép asszociatív összhatása hordozta az esztétikumot és a gondolatot.

Pár éven belül újabb stílárís fordulat következett, amikor létrejött a színházon belül a stúdió, amely a művészi útkeresés, a műhelymunka terepe lett. Ennek égiszé alatt olyan, többnyire rövid művek, etűdök születtek, amelyek egyrészt tovább fejlesztették a zenés daraboknál kidolgozott alkotómódszereket, másrészt másutt cenzurális vagy egyéb okból nem játszott, de a közvéleményt foglalkoztató műveket tettek ismertté. E törekvés egyik kivételes teljesítménye a Schaár Erzsébet szoborkompozíciójára készült *Székhistória*, amellyel az összeállítás kiemelten foglalkozik.

Mindeközben elfogadtatták az egynemű, stílusegységen alapuló bábozással szemben egy előadásban belül a bábos technikák keverését, a maszkos játékot mint a bábtechnikák egyikét, és általuk fokozatosan tért hódított az a bábszínházi „reform” is, amely külföldön már elfogadottnak számított: kilépett a színész a paraván mögül és ember és báb egy térbe került.

Ezzel a szemlélettel klasszikus (többek között Shakespeare, Gogol) és 20. századi szerzők (Dürrenmatt, Larry, Brecht, Jevgenyij Svarc stb.) drámáit játszották

– a művek új, a prózai színházétól sokban eltérő aspektusait is megmutatva.

Amikor az Állami Bábszínház 1992-ben kettévált, s létrejött a Kolibri Színház, a Budapest Bábszínház folytatta tovább jogelődjének programját, de természetesen Meczner János vezetésével a folytonosság mellett legalább olyan hangsúlyossá vált a megújulás, az új utak keresése – a felnőttelőadások terén is. Az ő tevékenységét alapvetően két törekvés határozta meg: a fiatalítás és a nem bábos rendezők meghívása. A társulat meghatározó magját egyre inkább a már egyetemi végzettséggel rendelkező színészek adták, akikkel a kortársaiknak számító rendezők – a műfaji és műmegformálási határok világszerte tapasztalható megszüntetésének tendenciájával összhangban – olyan előadásokat készítettek, amelyekben a színészet és a bábozás, a képzőművészet és a zene elválaszthatatlan egységet képez. Ebben a folyamatban hol erjesztők, hol rácsodálkozóak, de mindenképpen valami más, a bábosokétól különböző nézőpontot képviselnek a prózai színházból jött, illetve a ritkán feltűnő külföldi vendégrendezők.

Ezt a történelmi áttekintést hivatott reprezentálni e szám összeállítása. A bábművészetet nagyon sokáig csakis gyerekeknek, sőt kisgyerekeknek való kikapcsolódásnak tekintették a színházi szakmán belül éppen úgy, mint a társadalom nagy részében. Ez a hét évtizedes áttekintés többek között azt is mutatja, hogy ez a művészeti ág, ha lassan is és döccenőkkel, de egyre inkább és mind szélesebb körben elfogadottá válik. Ebben a változásban persze elsősorban a művészeti teljesítmény a döntő, de az sem elhanyagolható szempont, hogy a bábjátás művelői között is szaporodik a tudományos fokozattal elismert alkotó. Az ő írásaikat az egyes előadások kapcsán hangsúlyosan szerepeltetem.

E szám elkészítésében elképesztően nagy segítséget kaptam a Budapest Bábszínházról – mindenekelőtt Antal-Bacsó Borbálától és Palya Gábortól –, az Országos Színház-történelmi Múzeum és Intézet báb-tárának munkatársaitól, elsősorban Lovas Lillától, és az Országos Széchényi Könyvtár színház-történelmi tárának dolgozóitól, kiemelten Rajnai Edittől. Köszönettel tartozom mindannyiuknak.





Szilágyi Dezső

BÁBSZÍNHÁZ FELNŐTTEKNEK¹

(...) Felnőtteknek játszani összehasonlíthatatlanul nehezebb, mint a kritikai tudat szintje alatt álló gyermekeknek. Nehezebb, nemcsak a szigorúbb és könnyen elutasító megítélés miatt, de mert a bábjátéknak a felnőttekre nincs az a primer hatása, mint a gyermekekre, akik animisztikus lelki kondícióik miatt eleve azonosulnak a bábszínepi figurákkal, eseményekkel. Továbbá: a bábjáték, műfaji jellegénél fogva – ellentétben az élőszínházzal –, nem kelti fel a felnőtt nézőben azt az „ambivalencia-tudatot”, ami minden színi előadás legfőbb vonzereje: látom a színészt is, a színpadi alakot is, benne vagyok az átlényegülési, alkotási folyamatban, állapotban. A klasszikus, tehát a mozgatót rejtő bábjáték csak az alakot mutatja föl, tehát magát az alkotást, azt pedig, akár egy tárlaton, kívülről lehet nézni. Nos: amíg a gyerek-bábelőadásokon a néző a színpadon él, együtt a szereplőkkel, addig a felnőtt előadásokon a néző kint marad a sötét nézőtéren. A „függöny fel” után egy üvegfal ereszkedik le az orra elé. Minden bábművésznek az a legfőbb gondja és kínja, hogyan és mivel tudja áttörni ezt az elválasztó falat.

A művészeti ág utolsó két évtizedének minden tendenciáját, sikeres és elvetélt kísérletét az áttörés erőfeszítése indítja és határolja be. Két biztosnak látszó módszer már a 18. század óta adva van: 1. lekicsinyített élőszínházat – főleg operát – kell játszani, a csalóka illúziót oly magas fokra kell emelni, hogy a nézőnek eszébe se jusson: nem hús-vér embereket lát a színpadon. Ez a módszer ma, gyökeres ízlésváltozásunk következtében, alkalmazhatatlan. Marad a 2., tradicionális módszer: rábízni a kicsiny és groteszk ember-másolatra, a bábura az emberek és élet-megnyilvánulásainak

kigúnyolását. A bábura eleve beépített groteszk, gunyoros vonás kiaknázása hozta létre a szórakoztató és hatalmas nézőseregeket vonzó bábszínház típusát: megszülettek századunk – művészileg hol izgalmas, hol olcsó – bábkabaréi, szatírái, paródiái, show-i, esztrád számai. A tömegszórakoztatás felvállalása sokáig az üvegfal áttöréséhez és a felnőtt néző megnyeréséhez vezető egyetlen útnak látszott.

A hatvanas években egy harmadik irányba is megindult az offenzíva a felnőtt nézők kegyeinek megszerzéséért. A bábművészek addigra birtokba vették a bábszínháznak, mint az anyagot átlényegítő művészetnek minden felfedezhető új eszközét. Behozták a színpadra – elkerülhetetlen folyamatként – a modern képzőművészet látásmódját és jóformán minden irányzatát. Volt egy időszak, amikor a vizualitás jelszavával a bábszínház színpada technikai rafinált trükkökkel és a festészet-grafika-szobrászat ötvözetével kívánt a felnőtt nézők kedélyére hatni. Csenevész eredménnyel.

Ekkor a bábszínház kilépett tradicionális kereteiből és „kötöttségei” hálójából. A dezilluzionált, a „színházszerű”, a „nyitott bábszínház” jelszavával a brechti élőszínház-eszményt akarta bábszínpadon megvalósítani. Megmutatta eddig leplezett eszközeit a nézőnek: ezek közül is elsősorban a manipulátort, a bábszínészt. A folyamat ma is tart, sőt egyes országokban mindent elsöprő divattá vált. Ám a színészt mutogató bábszínháznak önmagában nincsen és nem is lesz frontáttörő szerepe: öncélú használata éppenséggel közönségriasztó hatású. Hasznosan alkalmazható, mint az előadás, a darab gondolatát szolgáló kifejezőeszköz, mint esetenként tartalomhordozó forma. De erre kevés a jó példa.

1 Részletek a Berlinben 1978. október 20-22. között tartott UNIMA kongresszuson elhangzott előadásából

Az ötödik áramlat tulajdonképpen nagyon összetett és divergáló törekvéseket gyűjt egybe. Alkotóművészeit csak egy eszmei azonosság fűzi össze: korszerű, gondolati színházat akarnak csinálni a báb- művészet eszközeivel. Nem azt hangsúlyozzák, hogy miben különbözik a bábszínház az élőszínháztól. Nem arra törekszenek, amit a 2. irányzat a zászlajára írt: „bábszínházban csak bábszínpadra írt darabokat, jeleneteket mutassunk be”. Ez a véleményem szerint legkorszerűbb bábszínházi módszer tartalmilag nem választja el magát az élőszínháztól. Biztonsággal alkalmazza kikovácsolt speciális eszközeit, de előadásai anyagául ugyanazokból a művekből válogat, mint a drámai, zenei vagy a táncszínház. Így jöttek létre a század utolsó harmadára az irodalmi, a zenei, a tánc- és pantomimbábszínházak különleges típusai.

És itt engedjék meg, hogy saját napi tapasztalataimra hivatkozzak. A budapesti Állami Bábszínház művészi megújulásának jelképe volt, hogy 14 évvel ezelőtt – az addigi kabarék és szórakoztató showk helyett – Shakespeare *Szentivánéji álomját* tűzte műsorra. Attól kezdve felnőtt műsoraihoz vagy a világirodalom, vagy a zeneirodalom különböző alkotásait válogatta, majd realizálta: ezek közül is elsősorban a századunkban születetteket. Miért? Mert az a meggyőződésünk, hogy korunk társadalmának és emberének aktuális világérzését és -nézetét, problémáit kellő komolysággal ezek a művek tartalmazzák. A 20. századi bábművészet – mint céljaiban és eszközeiben új jelenség – a maga íróit csak a jövőben tudja megszülni. De az élőszínház, a pódium számára írók között igen sokan vannak olyanok, akik tudtukon kívül „bábírók”, akiknek műveit a bábjáték hívebben és teljesebben fejezi ki, mint az élőszínház. Az elmúlt évek során ezért tűztünk műsorra – felnőtt előadásokban – Dürrenmatt, Mrožek, Buzzati, Jean-Claude van Itallie, Weyrauch, Svarc, Brecht, Beckett, sőt a maiak között is a legfiatalabb Gogol különböző műveit (nem beszélve a kortárs magyar szerzők folyamatosan játszott alkotásairól).

E darabok mindegyike adaptációban, tehát bábszínházi feldolgozásban került színpadra. Rövidítve, sűrítve (nem átírva!), főleg pedig látványos és felfokozott

akciókká való átfordításban jelentek meg nálunk. Az eredeti tartalmat és művészi értéket sérelem nem érte. Sőt, kritikusaként szerint a Bábszínház a művekről levett egy fedőréteget, s az eredeti gondolatot új fényben, hatásosan szikráztatta fel. A nézők pedig csodálkozva fedezték fel: bábszínházban is lehet mai emberi gondokkal foglalkozni, méghezváz izgalmassá, érdekes formában.

Igen, a forma: a jó darabválasztás és adaptáció mellett ez a legfontosabb üvegfal-áttörő módszer. A modern bábszínház fogalmába nemcsak a mindenfajta bábu, kellék, maszk, tárgy, díszlet tartozik, hanem a különböző látványelemeknek, a világításnak kontrasztos használata és konfliktust hordozó játékterek alakítása is. De ugyanilyen hatáskeltő eszköz egyrészt a művészeti elemek végtelenségig menő stilizálása, jelképes növelése, másrészt az átalakuló anyagok nagyon is plasztikus, életszerű mozgatása és megszóltatása. Vagyis a színészi munkaváltságot idéző realitás. A tudatosan és mértékkel adagolt ellentétek együttes hatása adja a nézőnek az ingert, hogy ami a színpadon absztrakció, azt fordítsa le magában személyes – talán sokáig tudat alatt maradó – élményre.

Talán ennyiből is kitűnhet – akik az ötödik utat választják, gyors népszerűsége ne számítsanak, mert ez a komplex eszközű, gondolati bábszínház nagyon is intellektuális. De hogy eredményt hoz a szívósság, hadd mondjam példának: első kísérleteink (*Angyal szállt le Babilonba*, *Szentivánéji álom*, Beckett *Jelenete*, *Motel*, *Strip-tease* stb.) csak pár száz nézőt érdekelt. Ma a régebbi műsorokat is telt házzal látogatják a nézők, elsősorban a húszévesek.

Összefoglalnám azokat a kialakult gyakorlati szempontokat, amelyek alapján a világirodalom – és egyúttal a zeneirodalom – alkotásait színpadra visszük. Csak olyan műveket választunk, amelyek cselekményesek, amelyeknél a szöveg (ami megbénítja a bábút) a gondolatok sérelme nélkül, merészen csökkenthető, amelyek figurái vagy eseményei a bábjáték színpadán jobban otthonra lelnek, mint az élő színpad natúr közegében. A mese cselekménybonyolítása és a szárnyaló fantázia képei ugyanúgy bábszínpadra kívánkoznak, mint a modern

drámák abszurd élethelyzetei és művi parabolái. S a hadseregnyi színpadi alakok, figurák közül azok, akik nem lelkük mélyén élik meg sorsukat, hanem fizikai cselekvésekben. Akik tehát nem árnyalt jellemek, hanem típusok. Sőt: jelképek.

S talán a legfontosabb: akkor lesz sikeres az átültetés, ha a dráma jóformán minden mondata és belső situációja külső mozgásban, cselekvésben fejeződik ki. Ez is feladata az adaptációnak, a „képre írásnak”, amely leginkább a filmforgatókönyvhöz hasonlít. Az alakok és képek látványi leírását és funkcióit is tartalmaznia kell. Hogy miért? Bábszínpadon ez az ábrázolás mikéntje tartalmi összetevővé változik. A mi *Szentivánéji álomunkban* forgatókönyvi koncepcióként léptek színre – mindig a színpad alsó síkján – a frottír törülközőből és zsákvászonból készült mesteremberek; kesztyűs és kétkézi benyúlós

bábuk formájában a középső mezőben, mechanikus órafigurákra hasonlítva, az athéni udvar szereplői, a pálcás bábú szerelmesei; legfelül pedig Oberon, Titánia és az erdő tündérei, manói mozogtak, súlytalanul lebegtek az egész komédia fölött. De az utolsó jelenetben a hármasszoros eltűnik, s minden színpadi alak homogén, táncos kórusává egyesül. A shakespeare-i blank-versek milyen jól illenek a figurákhoz – állapította meg a kritika –, végül is abban összesítve véleményét: a költő, a meghúzott szöveget többszörösen kárpótolhatja az, hogy vízióit a bábuk soha nem tapasztalt hűséggel és erővel valósítják meg.

Úgy gondoljuk, a bábszínház akkor is oda fog fordulni a világirodalomhoz és az élőszínpadi drámához, ha majd egyszer saját szerzőgárdával rendelkezik. De ma leginkább ez a „megőrizve megváltozás.”



Titánia és Zuboly jelenete az 1964-es *Szentivánéji álomból*



Gábor Éva tervei és szórólapja a Sztárparádéhoz



BÁBKABARÉK AZ ÖTVENES ÉVEKBŐL

1951. január 2-án tartották a *Sztárparádé* emlékezetes premierjét, s ezzel megkezdődik a felnőtteknek szánt esti előadások sora. Előzménye Szergej Obrazcov *Különleges koncert* című esztrád műsora, amit a budapesti bábszínház főrendezőjévé avanszált Szegő Iván látott moszkvai tanulmányútján. Nemcsak inspirációt merített e műsorból, de egész számokat is átvett. Ott egy Konferanszié-báb, itt a népszerű humorista, Darvas Szilárd és báb-alteregója együtt konferálta a műsort. A *Sztárparádé* számait nemcsak a konferansz, hanem egy keretjáték is összefogta. E keretjátékot a Rendező, a Mecénás és egy Nix nevű átváltozó művész között zajló párbábeszédék, illetve jelenetek alkották. A műsor a következő számokból állt:

- Caesar Lombroso, hőstenor a *Tosca* Levéláriáját s egy spanyol dalt ad elő,
- 2 Hungarian Sisters magyar táncot rop,
- Bátaszéki-Vajda előadóművészek szavalnak,
- Fekete Ödön, bariton Chopin és Dankó Pista szerzeményeit éneklí,
- Taifoon-vokálquartett tánczene-számai,

- Borsody-Spronc Melitta, vagy közismertebb nevén: Mancsi, koloratúra áriája,
- Lucienne Chat Noir, azaz Pacsuli Janka, dizőz a Tizenhat éves volt és szőke című slágert éneklí,
- Almás Gizella magyarmótákat dalol cigányzenekari kísérettel,
- Miss Monkey, állatidomár éneklő kacsájával és antimuzikális kutyájával mutatkozik be,
- Manuela és Pedro-páros tangózik.

Az előadás egyik csúcspontja egy operett-keresztmetszet volt, amely „messze túllépett a korabeli szórakoztató műsorok szellemességén, s a *Lili bárónő* részleteivel tarkított paródia nonszenszbe kanyarodó humora erősen emlékeztetett az ekkor még Magyarországon ismeretlen Ionesco *A kopasz énekesnő* című színművére.”² (Balogh Géza)

„A közönség elégedetten veszi tudomásul, hogy jól megfricskázzák a műsorban azokat a sztárokat, akikre hétköznapjaiban elfogódottsággal gondol. A sztárok ugyanakkor hitelesítik a bábjátékot, vagyis lehetővé teszik, hogy a kispolgár szégyenkezés



Manuela és Pedro-páros tangója a *Sztárparádé*-ben

2 Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon*. (Vince Kiadó, 2010. 70-71. o.)

nélkül élvezze a bábok társaságát... A műsorban sorra megjelennek a szórakoztató iparból ismert figurák, a sablonjaikat, modorosságaikat kiemelő bábok elbűvölő karikatúráiban. A közönség gyorsan oldódó humort kap, a való élet mindig ünnepélyes, bombasztikus formáinak szöges ellentétét: csúfolódó, szemtelenkedő hangot...³ (Selmeczi Elek)

Darvas Szilárd és Gádor Béla, a két neves humorista az 1954-55-ös évad végén egy újabb bemutatóval tágítja a könnyű műfaj határait. Ezúttal operettet alkalmaznak bábszínpadra, az Offenbach követőjének tekintett Franz Suppé *A szép Galathea* című művének alapján megírják a *Szerelmes isteneket*. „A történet a küprosi király, Pygmalion történetét dolgozza fel, aki szerelemre gyulladt a maga által alkotott szobor, Galathea iránt. Nemcsak az alaphelyzet, egy élettelen szobor megelevenedése ideális téma egy bábjáték számára, de a szerzők számos olyan fordulatról gondoskodtak, amely valódi bábszínpadi helyzetkomikumra épül.”⁴ (Balogh Géza)

A rendezésre a Németh Antal vezette Nemzeti Színház sikeres színészét és rendezőjét, a Várkonyi Zoltán-féle Művész Színház főrendezőjét, Apáthi Imrét kéri fel a színház.

„Apáthi híréhez méltóan ezúttal is alapos munkát végez. Kitűnően válogatott munkatársaival (bábtervező: Szűr-Szabó József, díszlettervező: Köpeczi-Bócz István) kirobbanó sikerű produkciót hoz létre. E sorok írója fültanúja volt azoknak a konzultációknak, amelyeket Apáthi Németh Antallal folytatott a rendezői munka kezdeti szakaszában. A beszélgetések eredményére utalnak a *Szerelmes istenekben* megjelenő különböző bábttechnikák is. Ez akkor kuriózum, hiszen a technikák keverése még hosszú ideig szentségtörésnek számított.”⁵ (Selmeczi Elek)



Pacsuli Janka, dizőz a Sztárparádében

A bábkabarék korszaka 1958-ig tart (bár 1960-ban még bemutatják a *Biztos sikert*, ám ez már egy másik korszak terméke). Ha a *Sztárparádé* óriási sikerét – több mint 500 előadás volt belőle – nem is sikerült a további műsorokkal (*Szigorúan bizalmas*, 1954; *Pesti mesék*, 1956; *Aki hallja, adja át*, 1957; *Elhajolni tilos*, 1958) megközelíteni, a bábszínház népszerűvé vált a felnőttek körében is

(Kovács Dénes – Vajda Albert – Darvas Szilárd: *Sztárparádé*. Zene: Polgár Tibor és Bágya András. Bábok és díszlet: Gábor Éva. Jelmez: Csizmazia Erzsébet és Kostyák Margit. Rendező: Szegő Iván. Szereplők: Balajthy Andor, Simándi József, Elekes Pál, Szőnyi Kató, Háray Ferenc, Bánd Anna, Havas Gertrúd. Darvas Szilárd – Gádor Béla: *Szerelmes istenek*. Zene: Franz Suppé. Bábok: Szűr-Szabó József. Díszlet: Köpeczi-Bócz István. Rendező: Apáthi Imre)

3 Selmeczi Elek: *Világhódító bábok* (Covina, 1986. 45-48. o.)

4 Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon*. (Vince Kiadó, 2010. 79. o.)

5 Selmeczi Elek: *Világhódító bábok* (Covina, 1986. 58. o.)



Szür-Szabó József plakátterve



Bálint Endre plakátterve

SZENTIVÁNEJI ÁLOM, 1964

„Szilágyi Dezső Arany János pompázatos fordításának felhasználásával bábszínpadra alkalmazta a koranyári játékokat. Sikerült úgy tömörítenie, összevonnia, átcsoportosítania, hogy a versek kelmévé és mozgássá, egyszóval cselekvő látvánnyá alakultak át. Első ízben sikerült megvalósítani a virágillatból, hagymaszagból, szülői pofonok és szerelmes csókok csattogásából, éjszakai erdő rémületéből és természet csodákból kevert színjáték valamennyi elemének hiánytalan jelenlétét, önálló világának érvényesülését.”⁶ (Molnár Gál Péter)

„Az 1964-es *Szentivánéji álom*-adaptációnk sikerének egyik összetevője Ránki György zenéje volt, a másik Bródy Vera és Koós Iván látványvilága, illetve a felejthetetlen Szőnyi Kató rendezése. Ebben az előadásban sikerült talán a legösszettebben és leginkább bábszerűen kifejezni egy mű lényegét, komplexitását. A darab három réteget – a mesterembekét, a földi személyekét és a tündérekét – három síkon, három technikával s három különböző jellegű anyagból készült bábokkal képeztük le. A cselekményben lévő feszültségeket, konfliktusokat a síkok közötti feszültséggé transzponáltuk. A tündérvilág lakói természetesen szabadon száguldozhattak a síkok között, kihasználva a csak a báb nyújtotta térbeli szabadságot, a földi törvényeknek fittyet hányó játékosságot, ezáltal a vaskos realitás és a szürrealitás között szinte minden árnyalatot meg tudtunk jeleníteni. A mű sokrétű humorát is, amit külön szeretnék hangsúlyozni, mert mindig arra törekedtünk, hogy felmutassuk a derűt, a komikumot, a játékosságot, ami annyira hiányzott és ma is hiányzik a magyar színházi életből.”⁷ (Szilágyi Dezső)

„A tündérek legtöbbször a színpad felső síkján lebegnek, anyaguk könnyű selyem és muszlin. Hangjuk



csupa dallam, muzsika. A szerelmesek mechanikus vajang bábok, mozgásuk kecses, de anyagszerű. Ők a színpadi tér középső síkján jelennek meg, itt évdnek, szerelmeskednek, szenvednek. A kézművesek vastag, nehéz anyagból készülnek, földközelen élnek, mozognak, harsányak, vaskosak, mint duva frottírból szabott ruháik.

Ez a tündérvilág a fekete színházból röppen ki; botos bábok alakítják az Athén-beli földi lényeket, a kézművesek kétkezes benyúlós bábok. A megjelenítés hierarchiáját a misztériumszerűség diktálja. E síkokat köti össze a levelibéka-szerű Puck, ez a bábtestű manó, a metamorfózis csodáját percről percre megvalósító, csintalan varázsinas, aki bohócbukfencei közben kutyává, fújató vadkanná,

6 Molnár Gál Péter: *Bábszínháztörténet*. (In.: *Bábszínház 1949–1999*. Szerk.: Balogh Géza. Budapest Bábszínház, 1999. 42. o.)

7 Nánay István: *Harminchárom év után*. Beszélgetés Szilágyi Dezsővel. *Színház*, 1999. 10. 25. o.



Hippolyta és Theseus - Bródy Vera bábjai

medvévé, tűzzé változva nyíhog, nyerít, köp és fújva lobog, s úgy repül »negyven perc alatt a Föld körül«, hogy felhördül a néző, amikor megjelenik a színpad közepén földgolyónk, amelyet űrjáró eszközeink gyorsaságát meghaladó sebességgel kerül meg. Ránki György új muzsikát ír a báb-*Szentivánéjihez*, mely groteskségében és meseszerűségében együtt él az előadással. Ránki apró tételekből, hangulatot, mozgást, akciókat érzékeltető, helyzet- és jellemfestő zenei egységekből állítja össze zenéjét, ami

a produkció mintegy kétharmadát tölti ki, s a koreográfia, a világtás, a tervezés és a rendezés igazodik hozzá.” (Selmeczi Elek)⁸

(William Shakespeare: *Szentivánéji álmom*. Adaptáció: Szilágyi Dezső. Zene: Ránki György. Bábok: Bródy Vera. Díszlet: Koós Iván. Rendező: Szőnyi Kató. Szereplők: Galamb György, Kovács Gyula, Háray Ferenc, B. Kiss István, Balajthy Andor, Balogh Klári, Elekes Pál, Szakály Márta, Szöllősy Irén, Havas Gertrúd)



A Szentivánéji álmom színpada – tervező: Koós Iván

8 Selmeczi Elek: *Világhódító bábok*. Covina Kiadó. 1986. 94-96. o.



A királyfi megív az erdővel



A Fabáb és a Királykisasszony

A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI, 1965

„Füst száll fel: ősködből kiválik a Nap és a Hold. Lenge leplekben aláereszkedik a Tündér. Hatalmasnak tetsző meztelen emberi kezek vezénylik a sötét háttér előtt a teremtet.

Szamáríves ablakkeretben megjelenik a királykisasszony. Várazsok. Kézitükörben csodálja szépségét. Több kilométeres szöke haját keféli. Válláig érő virágok között sétál. Viharmadárként föltűnik a tündér, a virágszálak hajladoznak a feltámadt erős szélben. Vállára vetett batyujával jön a világvándora királyfi. Nem ismeri fel a hiú királykisasszony a vándorlóban a királyfit, ha az elrejtí koronáját. Érdemtelenül elfordul udvarlásától.

A királyfi megküzd az elemekkel. Kiállja a próbákat fölébe tornyosuló erdő fáival, vizekkel, a természett ellenségesen viselkedő erőivel.

Fatuskóbból királyfit eskábál össze. Az ormótlan bábut virágkoronával a fején állítja a királykisasszony ablaka alá. A fából faragott királyfi tetszésre talál. Tagadhatatlan: a királykisasszonynak igaza van. A szakrálisan merev királyfival szemben a kapubálvány állkirályfi vonzóbb, vadabb, szenvedélyesebb. Jóllehet, a bábszínházi figurák líraiak tudnak lenni, de erotikusak nem: a királykisasszony és a fából faragott fickó tánca mégis brutálisan erotikus. Gazdagabb érzelmi töltésű. Felsőbb hatalmaknak kell közbelépniök, hogy a királyfi egy apajogú társadalom valamennyi fenséges attribútumával ékesen magához csábítsa hűtlen szerelmesét. A királykisasszonynak meg kell küzdenie a természet elébe tornyosuló erejével. Le kell tennie koronáját. Alázatos szolgálként járulnia a megsértett királyfi elé. A finálé kivérzetten rezignált. A királyi pár a szín közepén szembefordul a nézőtérrel. Úgy állnak a színpadi világ középpontjában, akár Vera Muhina sarló-kalapácsot felmutató patetikus bronz-duettje. Befordulnak a szín mélyébe, és egymást támogatón átöleleve tartanak a sötét jövő felé.⁹ (Molnár Gál Péter)

„A fából faragott királyfi kezei végigkísérik a bábpan-tomimot. Tulajdonképpen a kezek a főszereplők, ők kergetik harcba a fákat és a színpadot előntő víz-hulámokat a királyfi ellen, ők mozgatják láthatatlan marionettjátékos kezeiként a fabábot. A kezek képviselik a gyógyító természetet, s a kezek állítják próbatétel elé a gögös királylányt. Végül a kezekből teremtdők meg a szerelmesek fölé vont glória.”¹⁰ (Selmeczi Elek)

„Balázs Béla táncjátéka a marionett ihletésére keletkezett, és most talált végre haza, amikor bábok táncolják el gondolatait.

A királyfi útját állják az erdő fáí. Itt valóban a természettel küzd meg az ifjú (nem úgy, mint a balettszínpadon). A hatalmas szálfák seprűnyélből készültek, festett habszivacs bevonat alkotja a törzsüket, és erre halászhaló-bevonat kerül. Emberien fenyegetők ezek a faóriások, amint megmozdulnak, körbefogják a királyfit, és új meg új koreográfiai alakzatokban merednek útja elé. A halászhaló a színpadi világítás fényében kígyótestűnek mutatja a fákat, mintha undok hullók volnának. Alakjuk kiképzése azonban nem emberi és nem is állatot ábrázol – hiszen nincsen fejük, és ezzel a megoldással az ijesztő hatás is csökken –, formájuk alabárdfélére emlékeztet. Tehát: ember, hulló, harci tárgy és faóriás egyszerre. Egyszerre a természet és a társadalom.

Ebben a bábballetben a Tündér kezei lebegnek test nélkül a fekete háttér előtt. S amikor a bábok között megjelenik egy kesztyűbe bújtatott eleven, emberi kéz, hirtelen még erősebben antropomorfizálódik a bábszínház, és a társadalom emberi jelenléte válik működővé a színpadocskán.

Táncol itt a patak, fenyegető zordsággal menetel az erdő és a bartóki zene vizuális kisüléseként hat a színpad minden moccanása: ahogyan a természet a királyfival, a királylánnyal, a tündérékkel

9 Molnár Gál Péter: *Bábszínháztörténet*. (In.: *Bábszínház 1949–1999*. Szerk.: Balogh Géza. Budapest Bábszínház, 1999. 43. o.)

10 Selmeczi Elek: *Világhódító bábok*. (Corvina, 1986. 101. o.)



A fából faragott királyfi fináléja

egyívású-egynemű. (...) Ember és természet mosódik össze a színpadon, s a megszervezett csodák szép agresszivitással támadják meg a nézőt, hogy megrendülést csikarjanak ki költészetre nehezen mozduló énünkből.

Az előadás végén a kesztyűbe bújtatott emberi kezek felöltöztetik palástjába a királyfit és megkoronázzák: az emberi ujjak a korona ágaiként merednek a bábukirályfi homloka fölött. Ez a mozdulat a természet királyává szentelést jelenti, de nagyon

hasonlít a megcsalatott férj felszarvazásához is. Mintha a felszentelésen túl a világ be is csapta volna a királyfit. És amikor az előadás utolsó gesztusaként – egy világítási trükkel – a már említett kezekből kék és piros virágok képződnek a szemünk előtt, mi, nézők is megcsalatunk. A kezekből képzett virágfüzér mintha kigyulladó, színes rivaldasor volna. Majd elmozdul a sor, és fluoreszkáló revűszínpadi keretként körülgirlandozzák a szerelmespárt. Emberi kezeket látunk, amik virágok, de tudjuk, hogy kezek.

Pataky Imre
a Királyfi-bábbal

Virágok, de mintha színes körtékből szerkesztett vilányfűzért látnánk, miközben tudjuk, hogy nem lámpák, hanem virágok, sőt, nem is virágok, hanem kezek.”¹¹ (Molnár Gál Péter)

„SZILÁGYI DEZSŐ: Zene és bábszínház kapcsolata régi keletű, amit a kísérőzenének a bábozás kezdeteitől való felhasználása és a báboperák tanúsítanak. De hogy a zene nemcsak díszítőelemként használható, hogy a zenével a szónál sokkal adekvátábban fejezhető ki a báb érzelmei, problémái, erre igazán csak a modern bábművészet érzett rá. Mi különös előszeretettel nyúlunk a zenéhez, szívesebben építünk rá, mint a szövegre. Persze nem lehet minden zeneművet bábszínpadra állítani, csak azt, amelyiknek – akár egy mondatban – elmondható gondolati tartalma van, s zenei anyaga lehetővé teszi a színpadi mozgást, cselekvéssorokat. Az időt kitölteni a zenében, még inkább a bábszínpadon – ez a legnehezebb. Gyakorlatilag két-három másodpercenként történnie kell valaminek, különben vége a színpadi varázsnak: ha a bábu nem mozog, megszűnik az élete. Mindig irigyeltem a koreográfust, aki a balettet össze tudja állítani akár előregyártott mozgáselemekből is. Nekünk a zene nyersanyag, ki kell találnunk hozzá a cselekvést, a történéseket, a figurák irányultságát, akarati törekvéseit. Magát a színpadi művet.

SZŐNYI KATÓ: Mi sem lenne egyszerűbb, mint például a balettdarabokat az Opera-belihez hasonlóan előadni. Ott *A fából faragott királyfi*ban sellőnek öltözött balerinák táncolják el a vizet, a tenger, a fákat, az erdőt; nálunk viszont valóban



fák mozdulnak meg, víz önti el a színpadot stb. A különböző színű kesztyűkbe bújtatott emberi kezekkel a természettel való küzdelmet szimbolizáljuk. Mindezzel a baletthez képest valami többletet sikerül adnunk, pontosan érzékeltetjük Bartók ifjúkori panteizmusát. Tulajdonképpen tehát a zenét látványra fordítjuk, színé és formává, a pantomimelemek révén cselekménnyé alakítjuk, a tárgyakat »megszóllaltatjuk«.¹² (Gervai András)

(Bartók Béla – Balázs Béla – Szilágyi Dezső: *A fából faragott királyfi*. Tervező: Bródy Vera. Rendező: Szőnyi Kató. Szereplők: B. Kiss István, Szakály Márta, Havas Gertrúd, Elekes, Pál, Gyurkó Henrik, Háray Ferenc, Óhidy Lehel, Urbán Gyula)

11 Molnár Gál Péter: *Színház bábokkal*. (In.: *A mai magyar bábszínház*. Szerk.: Szilágyi Dezső. Corvina, 1978. 23. és 44. o.)
12 Gervai András: *Bábok és bábosok*. (Színház, 1980. 8. 36. o.)



PETRUSKA, 1965

„A *Petruska* másfél évtized távlatából is hibátlanak és felejthetetlennek tűnik. Igen nagy szerep jutott benne a meglepetésnek, a váratlan fordulatnak, mindkettőnek része volt a színpadi csoda megszületésében. Az első vásárban botbábuk szerepelnek: egy helyen – a balerina megjelenésekor – egészen váratlan fekete színházhas hatás érvényesül. Majd különös megoldás következik: színház a színpadon. A második, kicsi színpadon marionettek tűnnek fel: mozgatusukat is látni véljük – valójában ez csak álmozgás. Ekkor történik meg a váratlan – már drámai – fordulat, hogy a *Petruska*-marionett fellázad az őt mozgató zsinórok ellen, elszakítja magát, s kilép a marionettek zárt, felülről irányított világából.”¹³ (Passuth Krisztina)

„A *Petruska* kulcsa a vásárban rejlik. A magam részéről nagyon szeretem a vásárt, első dolgom vidéken, hogy elmegyek a piacra vagy vásárra, és csak nézem: érzem, hogy benne vagyok. Így vettem észre, hogy a vásáron vannak az előtéri figurák és a háttérben mászkáló népség; az elsők szorosán állnak – ezekből alakítottam ki a *Petruska* paravánját –, akik hátul vannak, azok kicsikék, és a kettő közt játszódik le a darab. Most már csak meg kellett találnom a megfelelő típusokat, melyek a vásárt elevenné teszik: a verklit, az iszákost stb. A vásári forgatagot egy óriáskerékre helyeztem át – ebből a forgatag is megszületett, koncentrált az egészet, emblémává vált – az összes részletet egyesítette.”¹⁴ (Koós Iván)

„A *Petruska* talán sohasem volt ennyire ijesztő, mint éppen a Bábszínház színpadán – holott itt egyáltalán nem megy vérre a játék, hiszen az előadás végén a Varázsló kirázza a meggyilkolt bábu testéből a fűrészport. Mégis az, amikor a hatalmas maszkok és pálcás bábok mellett a »bábszínház a bábszínházban« három figurája – a Mór, a Balerina és *Petruska*

– marionettként jelenik meg, amikor a színházacska előfüggönyén át meglátjuk árnyalakjukat, és *Petruska* megmozdul a Varázsló akarata ellenére s görcsösen és szenvedően rángatózni kezd, megelevenedő tánca és kétségbeesett igyekezete, hogy a zsinórpadra felkúszva leszakítsa a marionetteket mozgató szerkezetet: fájdalmas jelenet, és a bábként rab-ságban tartott művész vagy a szabadságáért, céljaiért küzdő ember harcának pátosát idézi.

A Bábszínház művészei minden elfogódottság nélkül alkalmazzák a különféle, egymással ellentétes bábtechnikákat. Mindig dramaturgiai – sőt: bölcséleti – megfontolásból váltogatják és vegyítik a technikákat. Maszkjáték formájában jelenik meg a Varázsló és a vásári bábszínház publikuma. A vásári sokaság nyüzsgése régi orosz népi játékokból vagy használati tárgyakból szerveződött bábjátékká. Céltáblák vonulnak be: sattyakos, diákforma legényke lő rájuk. Egy kézenjáró kőcsevő mutatványos lábait szétrakja, és két lábára között zsinór feszül, hogy azon, mint kötélén egyensúlyozhasson kötél táncos partnere. A kötél táncos szoknyája egy szétnyitott esernyő, két lába pedig az ernyő megkettőződött fogantyúja. Jön egy részeg atyafi. Kezében igazi, átlátszó flaska, benne vörös bor lötyög. Iszik, feje helyén hasonló üveg. Ugyanaz a folyadék kotyog benne, mintha a megrögzött borissza megtelt volna már italával. Vaskos testű dadababák bújnak elő egymásból – matróskákként –, s önmaguk másaként karjukon dédelgetik csecsemőjüket. A vásári figurák oxidáltak és korrodáltak, mintha a sok tavaszi eső és a hűvös szél koptatta volna ilyen fakóra színeiket.

A második vásári képben, a tragikus végkifejlet előrevetéseként elkomorul a látvány: harcosabb, fenyegetőbb publikum nézi *Petruska* párbaját a Mórral. A korábbi kedvesen kópés figurinek mellé szarval, varázsmaszkkal, ördögfejjel felszerelt farsangi maszkák kerülnek. Fenyegetően torz pófájuk előrevetíti a véres fejleményeket.”¹⁵ (Molnár Gál Péter)

13 Passuth Krisztina: *Koós Iván*. (Corvina, 1984. 22. o.)

14 Idézi Passuth Krisztina: *Koós Iván*. (Corvina, 1984. 20. o.)

15 Molnár Gál Péter: *Színház bábokkal*. (In.: *A mai magyar bábszínház*. Szerk.: Szilágyi Dezső. Corvina, 1986. 24-25. o.)



Két bábfigura a vásári forgatagból



Bábszínpad a bábszínpadon

„A *Petruskában* nemcsak a különböző technikák alkalmazása teremt többértékűséget, hanem Koós Iván tervező több képsíkja is. Koós a különböző bábos technikák színpadstruktúráját alkalmazva teremtette meg a vásári forgatag összetettségét. A paraván külső felére felfestett figurák feje nincs rögzítve, a nézők felé fordulva jelzik az előadás elejét és a végét. Amíg a fejek a közönségnek háttal vannak, addig tart az előadás, így válunk mi, bábszínházi nézők is szinte a darab részévé.

A színpadi nézők és a kis marionettszínpad rétegén túl a közönségre utalva egy harmadik réteg is létrejön. A színpadon megjelenő varázsló egy külön kis marionettszínpadon mozgatja bábuit, őt kezdetben maszkos színész jeleníti meg. Koós Iván más önreflexív elemmel is élt: amikor *Petruska* próbál megszabadulni az őt rabságban tartó marionettzinóroktól vagy amikor meghal és faforgács hullik ki bábtestéből. Az önreflexivitás elidegenítheti a nézőt, hiszen arra figyelmezteti, hogy a látottak a valóságtól minőségükben különböznek. Ezzel megtörheti a varázst. A *Petruska* esetében dramaturgiai indokolt e két momentum, egyszerre illeszkednek és üthetnek el a történetről.

A legkülönfélébb tárgyak és az orosz népművészeti elemek felhasználása többletet ad az előadásnak. A bábok önmagukban is jelentést hordoznak, különálló szobroknak tekinthetők. Az óriáskerék kabinjai és a vurstli bódéi kis dobozokként szintén külön kis képeket, tárgyegyütteseket alkotnak.

A vásár résztvevőinek bemutatásával kezdődik a darab. Az óriáskeréknek mindig az a kosara kap kiemelt világitást, amelyiknek a figuráját megelevenedni látjuk: először a kocsmát az üvegfejű iszákossal. Aztán a verklit, akinek arca a zenegép lyuggatott lemeze és a táncos lányt, akinek szoknyája cintányérokból áll. Majd következnek a cirkuszi mutatványosok: balerina ernyőszoknyával, késdobáló, tűznyelő, akinek egy vaskályha kéménye alkotja a fejét. Végül dobpergéssel jelzik a nagy attrakció kezdetét: érkezik a bábos-mágus, a marionett-varázsló.

Miután előadja produkcióját és az önálló életre kelt bábok is eljátszották történetüket, ismét a vásári



Koós Iván terve a *Petruskához*

forгатag képei következnek: táncosok garmadája, egymásból kibújó matryoska-babák, ismét felbukkan az iszákos, egy busófigura és még jónéhány egyéni és egyéniséggel bíró báb. Ebből a szekvenciából a medvetáncolatot és medvét érdemes kiemelni: megformálásuk és mozgásuk szinte »láthatóvá teszi« a zenét. A marionettek színpada újra fel-emelkedik, de ezúttal a Balerina, *Petruska* és a Mór a vásár résztvevőivel azonos »minőségben« jelenik meg. Miután a kegyetlen Mór ledöfte *Petruskát* és a varázsló elvinni készül a mozdulatlan bábút, *Petruska* szelleme árnyékként, óriásira nagyítva neveti ki fogvatartóját.¹⁶ (Várszegi Vera)

(Igor Sztravinszkij – Alekszandr Benois – Szilágyi Dezső: *Petruska*. Tervező: Koós Iván. Rendező: Szőnyi Kató. Szereplők: B. Kiss István, Havas Gertrúd, Elekes Pál, Levente Péter, Szakály Márta, Erdős István, Gruber Hugó, Kemény Henrik)

16 Várszegi Vera: *Az Állami Bábszínház diszletei és diszlettervei. Koós Iván munkássága a hatvanas-hetvenes években.* (Szakdolgozat. ELTE, 2012)



Samu – ahogy a bábosok becézték a Beckett-darab clownját

JELENET SZÖVEG NÉLKÜL, 1966

„Matlaszé Harlequin döntött lap sivatagja fölött szened hőségétől, homoktól. Leül egy pálmafa tövébe. Olló úszik be kezéhez. Körmöt vág. Odafenn, a színpad magasában, az istenek helyén fenyegető ipari szerkezet uralkodik felette. A magasban egy palack táncol a levegőben, mint Balgának Vörösmarty *Csongorában*. Különböző kubusokra hágva igyekszik elérni a romantikus bohóc az áhított italt. A láthatatlan irányítóktól drótkötél ereszkedik alá. Arra fölmászva megkísérli elérni a palackot. A kötélt leszakad. Hurkát lóbálja. Egymásra rakja a fentről jött kockákat. A kötelet feldobja a pálmafára. Fölhág magatátolta emelvényére. Valóságos sziszifuszi munkával eljut az öngyilkosság gondolatáig. A palackot a tréfálkozó felső végzet keze ügyébe ereszti. Összedől akkora már a színpadi világ. A bohóc kiszened. (...)

Beckett némajátéka belopja az abszurd drámát a szocialista realizmus megroggyant bástyái mögé. De a halálsikoly bábdarabként elégedett brummogássá lett.

A kultúra irányítóinak nem tűnik fel, hogy a bábszínház suttyomban megkontreminálja a szocialista realizmust. Bomlasztó munkát végez következetesen a fafejű realizmus hegemoniáján. Mindazon munkálkodik, amikből kimarad az egész színházművészet: fejleszteni a kifejezési módokat. Bekapcsolódní a kortársi képzőművészet, zene, szcenírozás vérkeringésébe.¹⁷ (Molnár Gál Péter)

„SZILÁGYI DEZSŐ: Felmerülhet a kérdés, vajon meghamisítjuk-e az eredeti írói gondolatot. Nem, csak felerősítjük, tovább értelmezzük. A Beckett-jelenetet is az eredeti szöveg megváltoztatása nélkül adaptáltuk. Az általunk *Szomjúságnak* nevezettben a színpadra felülről folyamatosan tárgyak ereszkednek le – többek között egy vízzel telt üveg –, majd a magasból a beckett-i instrukciónak megfelelően fütty

hangzik. Ez a szerzői utasítás adta az ötletet: mutassuk meg, leplezzük le, hogy hősünket, akárcsak a tárgyakat, egy mechanizmus, egy gépezet irányítja. Nem sorsszerűségről van tehát szó, hiszen bohócruhás bábunk másfelé és másképp is próbálkozhatna, s akkor kijuthatna az ördögi körből, megkaparinthatná a vizesüveget. Ő azonban belefárad a személytelen erők elleni küzdelembe. Feladja. BALOGH GÉZA: »Már nem kell« – fejezi ki szavaknál is érzékletesebben ez az általunk kitalált gesztus. A felszabadító erejű legyintéssel hősünk a szituáció fölé emelkedett. Megkönnyebbülten nevet a néző is. Beckett színpadán – például a párizsi előadásban is – más történik: a színész kiürülten áll, nem érdekl többé a világ.¹⁸ (Gervai András)

„Samuel Beckett szöveg nélküli jelenete az emberi tehetetlenséget példázza a felette álló hatalommal szemben. (...) E jelenet fényévekkel mérhető távolságban van a romantikus vagy a polgári dráma világától. Az elembertelenedő világ sivatagi állapotát ábrázolja, de – s ez elsősorban a bábszínházi megjelenítés előnye – a kiüttlanság érzetét a bábu íróniája hatástalanítja. Koós Iván – Pataky Imre bábuja már-már irracionális cselekedetekkel tesz hitet belső szabadsága mellett, s ez a küzdelem avatja ezt a hiábavaló vágyaiban oly makacs és százalmas kisembert a kor hőségébe.¹⁹ (Selmeczi Elek)

„Az emberi igyekezet hiábavalóságáról, a passzivitás kényszerű kialakulásáról, a felettünk álló erők gúzsba-kötő hatalmáról szóló jelenet értelmezése körül élénk vita alakult ki. Az animációs művészet egyik specifikuma kerül itt előtérbe: az áttelelenségből és jelképi kifejezésből adódó többféle értelmezés lehetősége. Ez az immanens erő károsan is hathat határozott elvi alapvetés hiányában, mint ahogy

17 Molnár Gál Péter: *Bábszínház-történet*. (In.: *Bábszínház 1949–1999*. Budapest Bábszínház, 1999. 44–45.)

18 Gervai András: *Bábok és bábosok*. (Színház, 1980. 8. 36–37. o.)

19 Selmeczi Elek: *Világhódító bábok*. (Corvina, 1986. 113–115. o.)

e művészet élvezetének egyik forrásává válhat, ha az alkotók pontosan meghatározott cél érdekében engedik érvényesülni. Ezúttal az utóbbira látunk jó példát. Az eredetileg pantomimszínészre írt jelenet báb-clownjának mozgása, a gyermekded zenekíséret, a bábmozgatás végső »leleplezése« egyértelműen azt indikálja, hogy itt a manipulált embertípus kritikája látható. Természetesen az eredeti írói intenció nem ez, de bármennyire is szükségszerűnek tartja Beckett az ember passzivitásba vonulását, a folyamat ábrázolásából kiérezhető ennek a magatartásnak a kritikája is. Még ha ez korántsem olyan egyértelmű, mint ebben az általánosító summázásban, kétségtelen: egy olyan szuverén művészi feldolgozásban, mint ez a bábszínházi előadás, az alkotóknak joguk van a mű egyik aspektusát kiemelni.²⁰ (Barta András)

„Ez a báb pantomim egyike a legkevesebb díszlettel és leghatásosabb módon megvalósított daraboknak. Egyetlen kis, clownruhába öltöztetett figura játssza

végig. Arca nem mozog, teste rongy, s ez a rongytest és merev arc a legváltozatosabb érzelmeket, vágyakat, szándékokat tudja kifejezni, pusztán mozgásával. Az egymást követő események mind hozzá kapcsolódnak, rá vonatkoznak, s ő teljesen egyedül van – magányát a gyér díszlet is hangsúlyozza. A darab feszültségét a néha szinte monoton ismétlődések, a hiábavaló erőfeszítések adják. A bábu helyzete olyan, mintha Kafka kastélya előtt üldögélné, ahol csak azért van az egyedül számára létező ajtó, hogy őt azon ne engedjék be. Szomorú clown-alakja egyúttal Fellini magányos, meghasonlott clownjait is idézi. Szomorúsága, majd kétségbeesése lírai, érzelmes s egyben ironikus hangulatot teremt.”²¹ (Passuth Krisztina)

(Samuel Beckett: *Jelenet szöveg nélkül I.* Zene: Russ Conway – Trevor Herbert Stanford. Tervező: Koós Iván. Játékmester: Pataky Imre. Rendező: Szőnyi Kató. Szereplők: Pataky Imre, Kaszner Irén, Kárpáti Gitta, Rebró Mara, Gyurkó Henrik)



A végjáték előtt

20 Barta András: *Bábuk? Emberek?* (Színház, 1972. 4. 25. o.)

21 Passuth Krisztina: *Koós Iván.* (Corvina, 1984. 46. o.)

STRIP-TEASE, 1966

„Említhetném Mrožek *Strip-tease*-ét, amelyben a hatalomtól rettegő, annak vakon engedelmesskedő kisember portréját rajzoljuk meg óriásmaszkos színészekkel. Ezzel a technikával, megoldással még a halálra ítéltetés mozzanata is komikussá válik. Mrožek ugyanis, szerintünk, nem általános emberi sorstragédiát, hanem csak egy bizonyos magatartásformát, attitűdöt ragad meg, rádöbentve a nézőt a változtatás szükségességére.”²² (Szilágyi Dezső)

„Az alacsony fallal körbezárt helyiségbe kétoldalról menekülő szereplők után az ajtók becsukódnak. Két lehetőségük van: vagy átugorják a falat, vagy elfogadják a tényt: nem cselekedhetnek szabadon, csak felsőbb utasításra. Mivel ők félelmükben az utóbbit választják, kívülről irányított bábukká válnak, és sejtjük, hogy ezelőtt is azok voltak. Nincs bennük ellenállás (a bábukban nem lehet), csak készség a fegyverletételre és kiszolgáltatottságra. Kettejük látszólagos különbségét egy-egy finom vonással érzetik a fejek: egyikük mintha kackiás bajszot viselne, szája sarka öntelten felfelé görbül. Másikuk nyúlószívét enyhén lehajló szája szöglete jelzi. Hová

jutottunk a görögök tragédiát és komédiát szimbolizáló, hasonló álarcaitól?

Milyen »hőseink« vannak manapság? A két úr Mrožek darabjában (akárcsak a görög drámákban) statikus jellem. Így minden adottsága megvan a darabnak ahhoz, hogy bábszínpadon jelenjen meg. Nem változó, tágra nyílt szemük, óriási üres fejük valamiféle misztikus hatalomtól való, gondolkodás nélküli szorongás érzékeltetői. Ez a hatalom meg is jelenik mindkét oldalon óriási kezek formájában. Egy színházi előadásban a hatalmak e jelképei díszletelemek volnának csak. Bábszínpadon azonban, bábféjű emberekkel együtt élő szereplővé képesek válni. A bábufejek nem emberméretűek, sokkal nagyobbak annál. Az alakok aránya így a kézbábukéra emlékeztet. Az ember teste, karja groteszkül kicsi lesz. Rémuлт, változásra, gondolatra képtelen fejük alatt nyomasztóan fickándoznak végtagjaik.”²³ (Böszörményi Katalin)

„A *Strip-tease* nem szokványos bábdarab – nemcsak azért, mert színészek játsszák maszkokkal, hanem mert sűrítettsége révén minden a színészi játékra, az egymást követő eseményekre, fordulatokra kon-



Két maszk
meg a Kéz

22 Gervai András: *Bábok és bábosok*. (Színház, 1980. 8. 37. o.)

23 Böszörményi Katalin: *Tárgyak és emberek a bábszínházban*. (Színház, 1975. 7. 18-19. o.)



„Bábozásnak tekinthető
a maszkos játék?”

centrálódik. A látványnak önmagában, mint esztétikumnak itt nincs olyan nagy jelentősége. Az »emb-lémát«, a kulcsot azonban ezúttal is meg kellett találni. Az embléma: két maszk és a benyúló kéz. A maszk az arctalanná, szinte személytelenné súlylyedte egyént, a kéz az őt igazgató, kiszámíthatatlan felsőbb hatalmat idézi.

»Ha a darabnak van egy feszített drámai íve, kevésbé bírja a képszerűséget, ami epizódok láncolatát jelenti – a dráma érdekében felúg minden képszerűséget«, mondja Koós Iván. A szó festői értelmében itt nincs is kép – a díszlet az avantgárd színjáték jelzésszerű kellékeire és a legegyszerűbb környezetérzékeltetésre szorítkozik. A kéz és az ember-bábok vagy báb-emberek közt játszódik a dráma. A bábszerűség a léptékben rejlik: a szokásos bábdarabban minden kisebb, itt meg nagyobb a valódinál. Nagyobb a fej, de még sokkal nagyobb, szinte óriási a kéz. A bábvilág szokásos humora helyett itt sokkal inkább a groteszk és az abszurd érvényesül – a könnyedségnek, a felszabadult nevetésnek ebben a darabban nincs helye. A díszlet jelzésszerűen érzékelteti a börtön és a hivatal közti sajátos átmenetet, minden, ami látványosság,

a figurákban összpontosul. Ez az a darab, aminél leginkább jogos a kérdés: bábszínház-e még a bábszínház?²⁴ (Passuth Krisztina)

„A *Strip-tease* maszkos előadás volt: két, teljesen egyforma élő figura és egy hatalmas kéz alkották a darab főszereplőit. A szereplők szövegét egy harmadik színész mondta el, mivel a színészek óriási maszkot viseltek. A darabban kapcsolatban felmerült vita kapcsolódott az egész bábos szakmát ezekben az években igazgató kérdéshez: »a maszkos játék a báb kategóriájába tartozik-e vagy sem.« A vitázók akárhogy is álltak a kérdéshez, ez a forma nagyon gyorsan terjedt a bábszínházak körében. A hatalmas maszk stilizálja a figurákat és visszautal a bábjátászás gyökereire: az ókori görög színházra és a commedia dell'arte figuráira is, a színészek mozgása pedig új lehetőségeket tár fel a stilizálásban, mivel élesen ellenpontozzák mozgékonyaságukkal a maszk vagy a báb statikusságát.²⁵ (Várszegi Vera)

(Slawomir Mrozek: *Strip-tease*. Tervező: Koós Iván. Rendező: Szőnyi Kató. Szereplők: Csepely Péter, Háray Ferenc, Varanyi Lajos)

24 Passuth Krisztina: *Koós Iván*. (Corvina, 1984. 46-47. o.)

25 Várszegi Vera: *Az Állami Bábszínház díszletei és díszlettervei*. Koós Iván munkássága a hatvanas-hetvenes években. (Szakdolgozat. ELTE, 2012)

A SÁRKÁNY, 1967

„A sárkány, Ievgenyij Svarc darabja az egyik legkedvesebb munkám volt. A mű mindenféle terror ellen szól. (Érdekes, hogy senkinek nem jut eszébe most elővenni, pedig igencsak időszerű lenne ebben a mai világban, és nem egy országra vonatkoztathatóan lehetne színre vinni.) A darabbeli ország négyszáz éve él a sárkány terrorja alatt, az emberek elvesztették emberi mivoltukat, szétroncsolódtak kívül-belül. A macska, az erdei állatok, néhány mesterember és egy kisgyerek őrítse csak meg emberségét. Ezt a teljes elkorcsosulást kellett megeleveníteni. Könyvtárakban kerestem állatok, növények, bogarak képeit, végiglapoztam számtalan kortárs művész könyvét, kiállításokon, múzeumokban jegyeztem részleteket, hangulatokat, de egységes, minden figurát összefogó alapelemet csak nem találtam. Míg egyszer valamelyik fiókom alján rá nem bukkantam egy évekkel korábban a Mátrában látott, hirtelenjében lerajzolt madárijesztők képeire. A madárijesztő minden formájában embert ábrázoló tákolmány, de csak emlékeztet rá. Egyszerű szerkezete miatt bármit rá lehet akasztani, bármivé lehet alakítani. Ez adta meg a kiindulópontot a munkához és a figurákat összefogó stílushoz.

Rendkívül érdekes, de nem egyszerű feladat volt a sárkány figurája, aki három különféle alakban jelenik meg. Először nyájasnak látszó öregúr, olyan, aki kimutatja a foga fehéjét. Másodszori megjelenése fiatal katonatiszt, kemény, erőszakos harcos. Csak a harmadik megjelenése lesz a háromfejű tűzokádó, emberfaló sárkány. Ő egy másik világ, nem tartozik az emberek világához. Hármukat valahogyan össze kellett fogni, és ezt a szerepet egy egyszerű embléma, mint egy pártjelvény töltötte be, mely az öregúr kabátján, majd a katona vértjén, harmadszor pedig a sárkány szemei helyén jelent meg.

Mint minden új bemutató előtti napon, nyilvános főpróba volt, ahol barátok, újságírók jelentek meg. Néhányan úgy vélték, hogy a direktió megbolondult, ezt a darabot be fogják tiltani, mert többek között volt egy jelenet, ahol a »lelkes« nép felvonul, transzparenszeket hordozva ÉLJEN A SÁRKÁNY!



felírással, valamint a sárkány különböző fejeit ábrázoló, nagyméretű fényképeit lobogtatva. Szilágyi Dezső azonban meghívta Kádár Jánost, mondván, hogy sikerült egy náciellenes darabot létrehozni, és szeretné tudni a véleményét. Kádárnak nagyon



A Sárkány és legyőzője



Bródy Vera bábjai

tetszett az előadás. Ezzel a dolog rendben volt. Rövidesen útnak indult a produkció a két Németország felé. Kelet-Berlinben óriási sikert aratott a hitlerizmus elleni előadás, ám ugyanakkora volt a siker Nyugat-Berlinben, ahol kétség sem fért hozzá, hogy a kommunizmus ellen szól a darab. A mű 1943-ban íródott, de a szerzőnek hosszú éveket kellett várnia, míg hazájában bemutatathatták, pontosan Sztálin halála utánig. Megjegyzendő, hogy a szerző valóban elsősorban a „hitleráj” ellen írta, de mikor Moszkvában és Leningrádban nagy sikerrel kezdték játszani, a nézők egyre inkább a sztálini korszak ábrázolását vélték látni benne.”²⁶ (Bródy Vera)

„A sárkány volt az az előadás, amelyre nem találtam zeneszerzőt. Senki nem vállalta – politikai megfontolásból.

Az akkori művészeti élet vezetői nagyon nem akarták, hogy bemutassuk a darabot, de Dezske mégis átverte rajtuk. Kardos G. Györggyel új szövegeket írtak hozzá. Nekem az volt a feladatomban, hogy szerezsek hozzájuk zeneszerzőt. Amikor a felkért zeneszerzők – többnek közülük most márványtáblán olvasható a nevük, mint nagy ellenállóké – meghallották, hogy miről van szó, sorra nemet mondtak. Nyakunkon volt már az olvasópróba, tehát végül én csináltam meg.”²⁷ (Láng István)

(Ijevgenij Svarc – Kardos G. György: *A sárkány*. Adaptáció: Szilágyi Dezső. Zene: Láng István. Báb: Bródy Vera. Díszlet: Koós Iván. Rendező: Szőnyi Kató. Szereplők: Kárpáti Gitta, Szöllősy Irén, Balajthy Andor, Elekes Pál, Galamb György, Háray Ferenc, K. Kovács István, Leviczky Andor, Ősi János)

26 Bródy Vera: *A bábtervező mesél*. (Móra Könyvkiadó – Országos Széchényi Könyvtár, 2016. 11–15. o.)

27 Interjú Láng Istvánnal (Készítette Varga Nóra. 2018. PIM-OSZMI. <https://szinhaztortenet.hu/szinhaztorteneti-forum;jsessionid=52FC52FCC5B4A5D4ED4C74C04F16D8D4>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.

A CSODÁLATOS MANDARIN, 1968



A Lány és a Mandarin

„Félelmetes erejével magaslik ki a színház minden produkciója közül *A csodálatos mandarin*. Ennek operai előadásai általában nem lépnek ki a librettó előírta egyetlen helyiségből; legfeljebb a háttérben idézik fel a nagyváros látomását. A Bábszínház előadása töretlen természetességgel nyitja ki ezt a szűk teret, viszi ki a cselekményt először az utcára, aztán, az üldözés során, valami irreális forgólépcsőre, mértani szabályosságukban is kusza labirintusokba, ha szűkséges, a levegőbe emeli a szenvedély örvényében hanyódó-vetődő alakokat; felgyűjtja, kioltja a körülöttük levő világot: egyszóval a látvány tevszerűen manipulált valóságon-túliségével nemcsak illusztrálja, hanem ki is egészíti a zene látszatra tébolyult, lényegében azonban kivételes logikával megszerkesztett fokozását és összeroppanását.”²⁸ (Keresztury Dezső)

„A csavargóknak nincsen arcuk. Domború mellük kitinpáncélt hordó, hatalmas bogár potrohaként domborul; üres a lány arca is; jellemében a bábszerűség hangsúlyoztatik, nincsen szeme, orra, szája – csábítóan tekergő végtagjai, karcsún hosszú lába és csábos karjai határozzák meg jellemét. S amikor megjelenik a Mandarin: varázsos idegenszerűségében is az ő alakja hat a legemberszerűbbnek. A Mandarinnak van arca. Vannak emberi vonásai. Az arctalanok, a tömegbe passzírozottak között ő képviseli az emberséget.

De nemcsak az arctalanság és az arccal rendelkezés ellentéte emeli ki élesen a Mandarin emberszerűségét. Fokozza ezt a közte és a többi báb között lévő ritmuskülönbség. A Mandarin lassan, méltóságteljesen, szakrális megfontoltsággal

28 Keresztury Dezső: *Az Állami Bábszínház megújult otthonában*. (Színház, 1977. 9. 4. o.)

mozog. Sebesen, idegesen a többiek. Azok szögletesen mozognak, míg a Mandarin lány, puha és csonttalan mozdulatokat tesz. Széles gesztusok helyett kicsiny rebbenésekkel árnyalatnyi »lelkiállapotokat« fejez ki bábuja. Kicsiny remegések és megfeszülő megdermedések, vágtyól megmerevedő mozdulatlanságok és reszketések emelik ki különbségét. Amikor előnti a vágy a Mandarin-bábut, bokorszerű díszletelemek jelennek meg a háta mögött. Mintha égő csipkebokrok volnának. A mozdulatlanul lángoló piros és narancs rajzolatok elfedik a sötét rablótanya szegényes, naturalis berendezését. A Mandarin a Lány után veti magát. Megkezdődik a szenvedélyes rohanás. Egy pörgő-forgó, ördög-motollaszerű csigalépcsőféleség (talán gerincoszlop, talán életfa?) szabálytalan és rendszertelen fogazatrendszerében fut fölfelé üldöző és üldözött. A kis méretűvé zsugorodott bábakokra ránehezedik a díszlet; hirtelen monumentálissá, fenyegetővé lesz

a környezet, és törekenyen esendővé válik szerelmi harcuk. S már a Mandarinnal kapcsolatba került Lány mozgásába is átszűrődik az emberszerűség: többé nem érzéketlen lény, nem cinkosa, rabja és áldozata a három csavargónak; még él benne az emberi érzés és a fogékonyság a jóra.²⁹ (Molnár Gál Péter)

„Külön tanulmányt érdemelne a Lány alakjának bábos megjelenítése. A Lány (Szöllősy Irén) az adaptáció legszínesebb alakja, poétikus, elesett, szájalomra méltó. Minden gesztusa, mozdulata egy-egy további árnyalattal gazdagítja a róla alkotott képet. Igazi remeklés a Mandarin megérkezése utáni nagy szóló megoldása, az egyre hevesebbé, erotikusabbá váló keringő. Talán kevesebb, de elementáris vonással jellemzi az előadás a címszereplő (Pataky Imre) egyéniségét. Közülük a legfontosabb: az erőt sugárzó nyugalom s a még nagyobb erőt sugárzó dinamizmus.”³⁰ (Breuer János)



A csavargók és a Mandarin

29 Molnár Gál Péter: *Színház bábukkal*. (In.: *A mai magyar bábszínház*. Szerk.: Szilágyi Dezső. Covina, 1978. 27-28. o.)

30 Breuer János: *Bábtáncolat*. (In.: *Zene és bábszínház*. Zeneműkiadó, 1971. 84. o.)

„Különböző dolgokból sikerült valamit úgy meg- szerkeszteni, hogy megmaradjon gépkonstrúciónak. Eleve tudtam, hogy valami fönről ereszkedik le a színpadképbe, és erről a valamiről, mint a marionettek, úgy függenek az emberek. Csak azt nem tudtam, mi legyen ez a valami. Ekkor történt, hogy ki kellett mennem az Elzett gyárba, és ott az udvar hátsó részén felfedeztem egy csomó prэшulladékot, amiből néhány darabot elvittem. Első pillanatban még magam sem tudtam, mihez fogom felhasználni. A *Mandarin* témája régen foglalkoztatott, és egyszerre megtaláltam a hozzá való formát – a kulcsot. A motívum maga a prэшulladék volt, mely egyre nagyobbra nő, a léptékváltozásai révén hat olyan óriásnak. Olyan félelmesnek. Akár népművészetet használok fel forrásnak, akár – mint itt – városi, köznapi motívumot, leggyakrabban egy egészen kicsi részletet nagyítok fel, és az ilyenformán új értelmet nyer. Ez a fönről benyúló konstrukció olyan hatást kelt, mint egy fordított jéghegy – ettől is válik olyan abszurdá.”³¹ (Koós Iván)

„Mivel Koós Iván otthonosan mozgott a húszas-harmincas évek képzőművészeti avantgárdjában is, könnyedén teremtette meg azt a közeget, ami a *Mandarin* háttérét jelenti: a nagyváros, a csigalépcsők, az utcasarkok szürkéből szürkébe játszó

világát. Ennek a városnak a szülöttei, a csavargók ugyancsak szürkék és egyben nyomasztóak. Ebben a fakó külváros-atmoszférában jelenik meg a Koós Iván számára oly fontos elem, a csoda: a Mandarin. A Mandarin figurája tökéletes ellentétben van mindennel. Ő maga a nap színeibe öltözik: ruhájának keleti pompája a sárgától a narancssárgáig ragyogtatja fel az összes árnyalatot. Valóságéríttségét monumentális alakja is elősegíti: óriás a törpék birodalmában, fény a fénytelenységben, egyéniség a névtelen, arctalan bábok között. Arcának tökéletes merevsége ellenére, csupán mozgása révén a Mandarin fokról fokra egyre élőbbnek, azaz szinte az egyetlen élőnek hat a színpadon. Ami elevenné teszi, sőt hajtja, gyötri, úzi: a szenvedély, amit ruhájának ragyogó tűz-színe is kifejez.

*A csodálatos mandarin*ban az összeütközés olyan drámát teremt, ami nem illusztrálja, hanem újjá-teremti Bartók eredeti elgondolását.”³² (Passuth Krisztina)

(Bartók Béla – Lengyel Menyhért – Szilágyi Dezső: *A csodálatos mandarin*. Tervező: Koós Iván. Rendező: Szőnyi Kató. Szereplők: Szöllősy Irén, Pataky Imre, Havas Gertrúd, Szakály Márta, B. Kiss István, Elekes Pál, Erdős István, Gyurkó Henrik, Ősi János, Varanyi Lajos)



Színészek és bábok a tapsrendben

31 Idézi Passuth Krisztina: *Koós Iván*. (Covina, 1984. 43. o.)

32 Passuth Krisztina: *Koós Iván*. (Covina, 1984. 43-45. o.)

AVENTURES, 1972

„Érdekes módon a zene volt meg előbb, mégis úgy tűnt, mintha Ligeti György Szilágyi Dezső meséjére írta volna az *Aventures* című kompozícióját. Zene és színpad bámulatos egységét sikerült létrehozni. Az egyébként elvontnak ható konkrét zene minden mozzanata itt valóban megjelenített tartalomban konkretizálódott, anélkül, hogy ez a hangról hangra következetes lefedettség egy pillanatra is magyarázódóvá, illusztratívá tette volna a színpadot, elnehezítette volna a mű intellektuális ironiájának szabad szárnyalását.”³⁴ (Dévényi Róbert)

„A Ligeti György *Aventures* című zenéjére készített csillogóan értelmes és szép bábjáték szereplői: fogasra akasztott férfiöltöny, esernyő, sildes egyensapka, női álhaj és kalap, stólák, szőrmeboák, gyászfátylak, pisztoly, újság, képes magazin, szentelt gyertya, gyászkoszorú stb. Ezekből bomlik ki az emberi tragikomédia, a bölcséleti játék: alá- és fölrendeltségről, szabadságról, rabságról, emberi és elembertelenedett kapcsolatokról, életről, halálról és az anyagi kötöttségektől való megszabadulás vágyáról.

Ligeti zenedarabjában a koloratúr-bravúrokat előtrillázó női hang, az érzékeny bűgő alt vagy a különálló tenor hajlításai, áriái már-már nem emberi hangon szólnak meg, egyszerre jelentve a tárggyá csökkent emberi életet és azt, hogy a tárgyak miféle fullasztó hatást fejtenek ki, mennyire személyiséggyilkos a szerepük. Amikor a női fodrászfejről – a fekete színház nézője előtt láthatatlan mozgó eszközök segítségével – csábító útjára indul egy kifrizórozott női paróka, döbrentő, taszító, gyilkos hatású a látvány.”³⁵ (Molnár Gál Péter)

„Egyike a legötletesebb és leginkább képzőművészeti forrásokból táplálkozó daraboknak. Azt kutatja, meddig lehet elmenni a mozgó képzőművészet irányába úgy, hogy megmaradjon a dráma, a játék

és a színházszerűség. (...) Itt már csak tárgyak szerepelnek, de olyan tárgyak, amelyek tökéletesen emberi tulajdonságokat vesznek fel. Mozgásuk, hajladozásuk, majdnem naturalista, ha a kalap alatt ott lenne a fej, a zakóban a férfi, a paróka alatt az arc stb. De mindezek csak jelzések – utalnak az emberre, akit a maguk abszurd módján helyettesítenek, képviselnek.”³⁶ (Passuth Krisztina)

„Ligeti György *Aventures* című, tárgyjátékként előadott darabjára illik talán a legjobban a groteszk műfaji meghatározás: a zene bizarr játékosságát az emberi tulajdonságokkal felruházott, bravúros technikával s humoros leleménnyel mozgatott tárgyak valósággal megsokszorozzák. A tárgyak, ruhadarabok úgy kelnek életre a színpad steril tárgyi világában, hogy az emberi magatartás közhelyeinek, konvencióinak, sztereotípiáinak valóságos viharát kavargatják maguk körül; hamis, hazug s mégis nagyon valóságos ez a világ. S a viharzó kalandok, kalandocskák, groteszk felhanggal képpé formált tragédiák nagyságrendjét, ugyancsak kontrasztként, pontosan meghatározza az egyetlen „élőlény”, a néma tárgyak csendéletét végigszaglászó, majd a tárgyi világ romjai fölött újra megjelenő kisegér. Az *Aventures* ritka kis remekmű. Ligeti György groteszk zenéje olyan érzelmi töltést ad az önálló életre támadó tárgyaknak, s e tárgyak nagyszerűen megkomponált képi világa, mozgatásuk végtelenül finom, könnyed és elegáns megoldásai oly mértékben támasztják alá a zenei gondolatokat, hogy a néző úgy érzi: együtt születtek, nem léteztek, de nem is létezhetnek külön-külön.”³⁷ (Csík István)

(Ligeti György – Szilágyi Dezső: *Aventures*. Tervező: Koós Iván. Rendező: Szőnyi Kató. Szereplők: Kalmár Éva, Kardos Melinda, Szakály Márta, Turcsányi Erzsébet, Erdős István, Gyurkó Henrik, Pataky Imre, Varanyi Lajos)

34 Dévényi Róbert: *Bábfesztivál Pécsen*. (Színház, 1972. 3. 17. o.)

35 Molnár Gál Péter: *Színház bábokkal*. (In.: *A mai magyar bábszínház*. Szerk.: Szilágyi Dezső. Corvina, 1978. 38. o.)

36 Passuth Krisztina: *Koós Iván*. (Corvina, 1986. 50. o.)

37 Csík István: *Arcok és álarok*. (Színház, 1976. 6. 26-27. o.)



Aventures 1.



Aventures 2.

Szilágyi Dezső

LIGETI A BÁBSZÍNPADON³³

A hazai koncertlátogató közönség eddig keveset találkozhatott a külföldön élő Ligeti György (született Dicsőszentmártonban 1923-ban) különös hangzású, első hallásra bizonyára meghökkentő zeneműveivel. Pedig a zeneszerző – esztéta, szakíró – korunk új zenei törekvéseinek talán legmarkánsabb egyénisége, nemzetközi hírnevű alkotója (egyetemi tanár, kísérleti stúdió vezetője, a Svéd Királyi Akadémia tagja). Művei közül az *Apparitions*, *Requiem*, *Kamarakoncert*, *Aventures*, *Nouvelles Aventures*, *Articulation* egyre többször hangzanak el Európa és a tengerentúl hangverseny termeiben. Tehát a nagyközönség is egyre inkább hozzászólt e – klasszikus dallam nélküli, de hangbeli mikrostrukturákkal mégis megteremtett – melódiákhoz, a hagyományos hangszerek s a konkrét zene eszközeinek együttes használatából adódó izgalmas

hangzásvilághoz, a meglepő harmóniak és modulációk rendjéhez és a zene velük kifejezett érzelmi gazdagságához.

A szerző nem ír színpadi zenét, mégis műveinek némelyike színpadra kívánczik. Az *Aventures* bábszínpadi feldolgozása nem tekinthető a szerző és a drámai műfaj véletlen találkozásának. A mű témája maga is színpadi fogantatású: az opera melodikus közhelyeit és modorosságait csúfolja ki. Ez a karikírózó jelleg nagyon is vonz magához egyfajta színpadi feldolgozást. Bizonyára nem véletlen, hogy Ligeti a budapesti Bábszínház számára egykor kísérőzenéket írt. Nyilván érdekelte a különös színpadi forma a maga groteskségével, vaskos realitásával és egyben valóságfeletti lebegésével, lekerített jellemeivel, kiélezett helyzeteivel-fordulataival, s legfőképp: humor-lehetőségeivel.



Aventures 3.

33 Kézirat (Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tára Fond 28.)



Aventures 4.

Ligeti az *Aventures*-t nem szánta bábszínpadra, mégis szívesen adta beleegyezését a feldolgozáshoz. A világszerte ismert avantgárd kamarazenekari mű színpadi látványná kibővítve eredeti bábjátéknak hat – legalábbis ez sokaknak a véleménye. Ennek vette, így fogadta a Bábszínház előadását a legutóbbi, a minden rendű-rangú, érdeklődésű és kultúrájú közönség is az avignoni fesztiválon, ahol egyébként koncertdobogón pár évvel azelőtt nem kis viharok közepette mutatták be az eredeti művet. Az *Aventures* azért lett bábjáték, mert megírásakor a zeneszerző akaratlanul is „bábosan” gondolkodott.

Persze nem volt könnyű új közegbe átültetni, színpadi cselekményt, képi formát, kifejező mozgást és adekvát játékstílust találni hozzá. Akkor gondoltam először bábszínpadra megjelenítésére, amikor lemezzről meghallgatva, néhány részlete a hangszerek közé bejátszó és zenévé váló natúr zörejek, az értelmetlen – hangulatilag mégis lefordítható – szövegeket éneklő-síjító-csukladozó énekesek hirtelen váltásai ellenállhatatlanul nevetési ingert keltek bennem. S hogy másodszorra-harmadszorra ez csak fokozódott, végképp meggyőződtem arról: a művet bábszínpadon is elő kell adni. De milyen eszközökkel? A Bábszínház előző zenei produkcióiban – Bartók, Kodály, Sztravinszkij műveiben –

használt színpadi, képzőművészeti és dramaturgiai eszközök itt használhatatlanok lennének. Már csak azért is, mert az *Aventures*-nek nincs elmesélhető cselekménye. Továbbmenvé: a mű elvontságig sűrített – abszurdnak is nevezett – nyelvéhez képest még a legstilizáltabb bábu is természetes emberalak benyomását keltené. Ugyanakkor a három énekes „párbeszédei”, „veszekedései” nagyon is valós emberi szituációkra utalnak.

Mi adhatja vissza látványban leginkább e kettősséget? Először állatfigurákkal írtam meg egy szerelmi háromszögről szóló librettót. Kiderült, hogy így kedvessé, bájossá válna a színpadi előadás, ami távol áll a zeneműtől. Aztán egy hirtelen ötlettel indítva: ha az énekesek értelmes emberi beszéd helyett csak szóttagokkal és hangokkal fejezik ki magukat, akkor miért ne tehetné ugyanezt a színpadi látvány is – megszületett a bábjátás mai formája. Női és férfi ruhadarabok, használati tárgyak, kellékek játszanak, beszélnek, küszködnek, nevetnek, kínlódnak és halnak meg a színpadon. Ember-gazdák helyett, de az ő indulataikkal, megindító és neveléses törekvésekkel telítve.

Talán e mintha-emberek halálos komoly komédiázása láttán a nézőben nevetéssé bomlik ki az a kaján és együttérző mosoly, amelyet a zenemű a hallgatóban elültetett.

HÁRY JÁNOS, 1972

„Kodály az istennek nem akarta, hogy a Bábszínház bemutassa a *Háryt*. Vérig volt sértve, hogy Bartók darabjai mentek, míg az övé nem. Kodály halála után viszont a felesége engedélyezte a premiert. Ezután következett az igazi munka. Megkíséreltük kitalálni, mi az, ami szorosan a történehez tartozik és mi az, amit Kodály utólag illesztett hozzá. Írt például egy ünnepi nyitányt, amin a darab majdnem megbukott.

A *Háry János* előadása tulajdonképpen soha nem jön össze. A szvit az gyönyörű, a dalok szintén, de vannak azok az apróbb részek, amelyeket bárhova be tudunk illeszteni. Mi viszont semmit sem hagytunk a helyén, minden epizódot egy picikét odébb raktunk vagy meghúztunk.”³⁸ (Láng István)

„Kodály *Háry János*sában feltűnik a színpadon egy hatalmas sötétkék selymekendő, sárga hímvéssel, és a nézők menten tudják, hogy ez a csúcsonan leboruló kendő voltaképpen hegy, ahonnan a franciák támadják az osztrákokat. Most beleavatkozik Háry a csatába. S a domb tetején megjelenik egy kandi szempár s egy óriás kalap. Napóleon az, aki csak kukucskálni mer, és fanciesali állapotában ferdén tartja rajzolt száját. Amint feje kibukkan a hegy mögül, akkor látszik csak, hogy nem hegy az, hanem maga a császár teste. De a császárt most megverték, és bánatában szétnyílik kalpagja, és a fehér bélésből kiborul egy kicsike kis Napóleon – amilyen kicsi lett csatavesztés után a császár. Ez az összezsugorodott zsarnok vállára kényszerül venni saját hatalmas fejét, és így vonul ellensége rabláncán fogóságba.”³⁹ (Molnár Gál Péter)

„Mintha a jóisten is bábszínpadra képzelte volna el ezt a művet. A kocsma használati tárgyai indulnak el a képzelet vándorútjára és népesítik be színes hazugsággal a világot. Lecsúszik az ivó gyalult



Mária Lujza és Ebelasztin báró

asztaláról egy színes terítő, és mint tarka kockák szabdalta szántóföld, úgy keretezi a színpadot a tódítások költötte meséket ezután.

Egy palánkra odavetett suba lesiklik helyéről, hogy mint hófödte háztetővel találkozzunk vele ismét, vagy fűvel benőtt, lankás hegyoldalként viselkedjen. Egy hasas kancsó Ferenc császárként jelenik meg, s a falról elrugaskodó mézesbáb-huszar a címszereplővé hazudja föl magát a játékban. Színes népi szöttesek, festett kelmék, tarka vásznak új és új helyszíneket terítenek a játék alá. Köcsögök takarítják kezükben söprűvel a császári udvart; Marci bácsi, a parádéskocsis cserépkulacsból kerekedik elénk; míg Mária Lujza és Ebelasztin báró kecses, karcsú paraszt-biedermeier butélia. A mező virító virágai kalocsai hímvések. S az előadás egyik legszébb jelenetsorában – a Bécsbe érkezéskor –

38 Interjú Láng Istvánnal (Készítette Varga Nóra. 2018. PIM-OSZMI. <https://szinhaztortenet.hu/szinhaztorteneti-forum;jesionid=52FC52FCC5B4A5D4ED4C74C04F16D8D4>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.

39 Molnár Gál Péter: *Színház bábukkal*. (In: *A mai magyar bábszínház*. Szerk.: Szilágyi Dezső. Corvina, 1978. 14. o.)



Az adomázó Háty János

Háty a francia király asztalánál



E karikatúra a különösen nehéz, a műhelyesek és a színészek közötti súrlódásokkal terhes próbaidőszakra emlékeztet

részut tartott szőttes-országúton halad a francia királyné hintaja, s pingált pohárszék a Burg épülete. Vannak még parasztfestésű templomi képek, pásztorfaragásból nyájat terelő pulikutyá, magát peckesen meghajtó, írott agyagtányér-udvaroncserg. Torontáli szőnyegből van a Nix-hegye, mézesbábok, vásári babák, fazekak, bödönök, bögrék, korsók, kancsók, kannák, kanták, butykosok, butéliák, bokályok, borospalackok, hordókulacsok, ikerfazekak... ország-részek és korok küldték motívumaikat, formáikat, mázaikat, színeiket az előadás szépségéhez. Egy pillanatra sem dermed népművészeti revüvé a játék, mert a tárgyakat nem önmagukban alkalmazták: mindig cselekvő szereppel ruházták fel.

Manapság a nevenségesség veszélye nélkül nehéz eljátszani a *Háry János* befejezését. Embernek nehéz elhinni a hűség, a kitarás és a lemondás e nagyszerű gesztusát, ami a báboktól annyira őszintén hat, hogy alig tudjuk leküzdeni könnyeinket.⁴⁰ (Molnár Gál Péter)

„A stilizált és mégis ismerős bábfigurák, a díszletek színharmoniai és az artisztikus mozgáskompozíciók Kodály méltatást már nem igénylő muzsikájával társulva egyedülálló folklórvázslatot teremtenek. Olyan népmesét, amely egyetlen részletében sem olcsón népieskedő, de minden részletében különös műgonddal látatja a szöveget és a zenét. Ebben az előadásban a kétfejű császári sas is táncol, ha úgy hozza a jelenet dinamikája. A bábszínpad sajátos lehetősége rejlik ebben a képalkotó, paradox módon mindent élővé teremtő módszerben, amelyvel egy ária szövegtartalma vagy egy zenei közjáték témája színné és formává, s a pantomimelemek révén cselekménnyé alakul. Ez a fantáziaserkentő bábfilmm – gyors és szellemes jelenetváltásaival méltán nevezhetjük így az előadást – ámult és koncentrált részvételre szorítja a gyereket és a felnőttet egyaránt. Ez a produkció úgy hűséges Kodályhoz, hogy mer hűtlen lenni a daljáték ismert hagyományaihoz. Az átdolgozó Szilágyi Dezső az eredeti



szövegkönyv görögáboros modorosságait jótékonyan húzva-javítva, tömör, természetes humorú alapot biztosított a Bródy Vera gazdag jelentésű díszleteit és Koós Iván újszerű, félplasztikus bábait ízléssel és leleménnyel rendező Szőnyi Katónak. A zenei anyag is változott, a műfaj követelményeinek megfelelően néhány vokális rész kimaradt. Kárpótlásul azonban azok a zenekari közjátékok is helyet kaptak, amelyek az élőszínpadi bemutatókon eddig éppen azért nem szerepeltek, mert a látványelemek nem tudták volna kitölteni azokat.⁴¹ (Mészáros Tamás)

(Kodály Zoltán: *Háry János*. Paulinyi Béla és Harsányi Zsolt szövegkönyvét átdolgozta: Szilágyi Dezső. Bábok: Bródy Vera. Díszlet: Koós Iván. Rendező: Szőnyi Kató. Közreműködők (hangfelvételtől): Melis György, Komlóssy Erzsébet, Szőnyi Olga, Palócz László. Szereplők: Sinkovits Imre/B. Kiss István, Balogh Klári, Havas Gerrúd, Kalmár Éva, Kárpáti Gitta, Szöllőssy Irén, Elekes Pál, Gruber Hugó, Háray Ferenc, Leviczky Andor, Cser Tamás, Sallai Virág, Szabó István, Juhász Tóth Frigyes)

40 Molnár Gál Péter: *Színház bábokkal*. (In: *A mai magyar bábszínház*. Szerk.: Szilágyi Dezső. Covina, 1978. 31-32. o.)

41 Mészáros Tamás: *Kinek játszanak a bábok?* (Színház, 1972. 10. 15. o.)

Galamb György

NÉVSOR A PARAVÁN MÖGÖTT

A Magyar Nemzet 1976. november 9-i számában Fekete Judit majd' kéthasábos kritikát írt a kolozsvári Bábszínház vendégjátékáról, a *Karnyóné* előadásáról. Bírálataiban többek között néhány bábszínész alakításáról részletesebben is írt, s volt, akiről kicsit elmarasztalóan.

Az Állami Bábszínház tagjai közül, ahányan csak olvasták az előbb említett bírálatot, így sóhajtottak: „Vajha már egyszer a mi alakításainkról is legalább ennyire részletesen írnának színikritikusaink!” Vagy: „Ne csak a nevünket írják le sorjában, a legtöbbször a tapintatosnak tűnő ábécérendben!” Olykor megesett, hogy egy-egy elkoptatott jelzőt is kapunk, mint például bájos, bumfordi, groteszken mulatságos, tündéri stb. Megemlétték, hogy X „virtuózan”, Y pedig „plasztikusan” mozgatott stb. Hogy valakiről egy vagy több mondatot is írtak volna az immár csaknem harminc esztendő alatt, az alig fordult elő.

Egy pillanatra sem irigyeljük el a kolozsvári bábszínház igen tehetséges művészeitől a behatóbb kritikát, az elismerést, a bőséggel mért őszinte dicséretet. Csak egyet szeretnénk: új produkcióink alkalmából, a budapesti Állami Bábszínház színészeiről is elemzőbb, behatóbb, részletes bírálatokat írjanak napilapjaink, hetilapjaink s alkalmasint egy-egy folyóiratunk is. Legalább a főbb szereplőkről, bár sok esetben az epizodisták is megérdemelnék a figyelmet. (...)

Sokan vagyunk, akik évtizedeket töltöttünk el itt, s nemegyszer tapasztalhattuk, hogy színházunk művészeti vezetői siettek elismerni egy-egy jó vagy éppenséggel kiemelkedő alakítást. Magasabbról is jutott elismerés, hiszen Erdemes Művészen kívül számos Jászai-díjas van közöttünk. Igen sokan tudják szakmai körökben – de a nagyközönség előtt sem ismeretlen –, hogy színházunk társulata

mekkora sikereket arat külföldön, mekkora hírnevet szerez a magyar színházművészetnek s benne a magyar bábművészetnek Moszkvától Firenzén, Kairón, Párizson, Dortmundon át Havannáig! Mindez persze sok örömet szerzett, sok dicsőséget hozott nekünk – s mégis hiányzik valami. A színészeink alakításairól szóló, egyenkénti, részletes, beható, elemző bírálat!

A kritika részletesen elismeri, megdicséri vagy meg-bírálja a szerző vagy az adaptálók írói erényeit és hibáit, a bírálók hosszan és értőn írnak a rendezői koncepcióról, bőségesen méltatják a báb- és díszlettervezők fantáziáját, ízlését, tehetségét, s a kísérőműzika kiváló szerzőiről is terjedelmesen értekeznek. De egy kezemen meg tudnám számolni, hogy a csaknem harminc esztendő alatt a színészek közül kivel vagy kikkel foglalkoztak legalább néhány mondatban! (...)

Ha nem bábszínészekről van szó, szinte hétről hétre megadják ezt mind a fővárosi, mind a vidéki színészeknek. Miért nem tették meg ezt eddig az Állami Bábszínház színészeivel? S miért ne tennék meg a jövőben? Köztudomású, hogy a bábszínház kollektív játék. Sokszor egy-egy bábót (például a Mandarint vagy a Sárkányt) többen is mozgatnak, de a kollektív játékban egyének, sőt, egyéniségek vesznek részt, s egyéniségek összjátékáról van szó. Ezért is kérhetünk egyénnel, egyéniségekkel foglalkozó kritikát s nem kollektív névsort. (...)

Sokat tehetne a kritika a bábjáték fejlődéséért, az idősebb színészekért, de még inkább az induló fiatalokért. (...) Nem volna nehéz példákat felhozni arra, hogy egy-egy kritikus alapos bírálatával hajdanában, de napjainkban is, hány színésznek mutatott helyesebb utat, jobb irányt, magasabb művészi szempontokat. Miért ne adhatnának a jövőben a bábszínészeknek is hasonló támogatást?⁷⁴²

SZILÁGYI DEZSŐ LEVELE SZINETÁR MIKLÓSHOZ⁴³

Szinetár Miklós elvtársnak,
a Magyar Televízió főrendezőjének.

Kedves Szinetár Elvtárs!

(...) Az Állami Bábszínház részéről együttműködést ajánlunk fel.

Első lépésként – véleményem szerint – helyes volna a Televízió nézőit megismertetni a felnőtteknek szóló bábműsorokkal is, vagyis néhány nagy sikerű bábelőadás felvételének sugárzásával változtatni a nagyközönség jelenlegi rossz beidegződésén, amely a bábművészetet csak gyermek-műfajnak tekinti. Színházunk repertoárján nem egy nemzetközi hírű felnőttprodukció van; ezeknek sugárzását, megfelelő ütemezéssel, el lehetne kezdeni már a következő évadban. Tekintve azonban a műsorok speciális világítástechnikáját, helyesebb volna a helyszíni közvetítések helyett a már filmre rögzített produkciók vetítésének módszerét alkalmazni.

Erre lehetőség is van. Az elmúlt évek során ugyanis az Állami Bábszínház több felnőtt műsorát filmre vette a Mafilm műtermeiben a Kölni Televízió (WDR, szerkesztő: Manfred Gräter). Csereanyagként vagy vásárlás útján a Magyar Televízió is hozzájuthatna ezekhez a filmekhez, amelyeket az utóbbi három évben Nyugat-Európa nagy tévéállomásai már közvetítettek.

A következő darabjainknak van színes felvétele:

Bartók: *A fából faragott királyfi*,

Sztravinszkij: *Petruska*,

Brecht–Weill: *A kispolgár hét főbűne*.

Megjegyzem, hogy fekete-fehér film is készült két témában:

1. *A budapesti Állami Bábszínház* címmel egy 40 perces riportfilm,
2. Beckett: *Jelenet szöveg nélkül* c. pantomimjéről, amelyhez munkariportok is kapcsolódnak (kb. 30 perc terjedelemben).

Második lépésként javaslom annak a megvizsgálását, hogy a jelenlegi felnőtt-repertoárunkból mely produkciók rögzíthetők stúdió felvételen a Magyar Televízió számára.

Rendelkezésre állnak:

Bartók: *A csodálatos mandarin*,

Kodály: *Hány János*,

Britten: *A pagodák hercege*,

Shakespeare: *A szentivánéji álom*,

továbbá a *Bábuk és emberek* összefoglaló címmel játszott hét bábgtroszok kiválogatott számai.

Javaslatomra szíves választát vára

Budapest, 1973. június 20.

szívvelyes üdvözlettel
dr. Szilágyi Dezső
igazgató



A Székhistória „főszereplői”

SZÉKHISTÓRIA, 1975

Szilágyi Dezső: SZÉKHISTÓRIA
21 pillanatfelvételen

Szereplők: Nő, Férfi, Harmadik, Ablak

A komédia lényegét a játék látvány-akusztikai- és mozgásbeli összetevőinek állandó kontrasztja adja. Az alakok tárgyként mozognak, emberként beszélnek. A hevesen indított, nagyon egzakt mozgáskörben önálló lények benyomását keltik, az állóképekben visszaváltoznak tárgyakká. Groteszk kontraszt feszül emberszerű törekvéseik és azok tárgyszerű megvalósításai között is. Minden jelenet hármastagozódású: az egyes akciókat hangeffektek indítják, dallamtöredékekből álló zene kíséri. Amikor a hangeffekt hirtelen megszakad, a szereplők fényváltás kíséretében tablóba merevednek 2-3 másodpercig (szoborhatás), és csak ezután kezdődik a dialógus; a szereplők a szövegrészeknél kisterjedelmű mozgásokat végeznek.

A párbeszéd recitálása éppoly banális – tehát egyben primitíven komoly és őszinte –, mint a szöveg. Mozgatási technika: fekete színház. Hangok magnóról. Két szék áll kétoldalt a színpadon, szemben a nézőknek. Középpütt csukott ablak (csak keret). Apró szöszmötölés, percegés, metronómzaj.

1. Szélroham, az ablak kinyílik. A két szék egyszerre hátrabillen, hátsó lábán megpördül, egymásra néz.

NŐ: Azt hittem, egyedül vagyok.

FÉRFI: Érdekes véletlen.

NŐ: Sejtettem, csak hát...

FÉRFI: Tövénszerű, nem gondolja?

NŐ: Fázom. Az ablak!

FÉRFI: Becsukjam?

NŐ: Legyen szíves.

FÉRFI: Én inkább megnézném.

NŐ: Igaza van, nézzük meg.

FÉRFI: Semmi kedvem. Tudja, kire hasonlít maga?

NŐ: Hagyjon, nincs értelme.

FÉRFI: Nekem mindegy. Csukja be, ha tudja.

2. Előbb a Nő, aztán a Férfi erőlködik, hogy elmozduljon a helyéről. Aztán egyszerre csusszannak merev lábakkal középre. Ott egy utolsó lendülettel megbillenek és egymásnak esnek.

NŐ: Ügyetlen! Lehorzsolta a térdem.

FÉRFI: Végre hozzád érhettem.

NŐ: Mit akar tőlem?

FÉRFI: Érezni akarlak... még jobban.

3. Férfi lassan feláll, oldalt dől a Nőnek, vállával támasztja, szinte simogatja.

NŐ: Az ablak... már nem érdekel?

FÉRFI: Én miattad jöttem!

NŐ: Mind ilyenek vagytok!

FÉRFI: Gyere, még... még közelebb!

4. Férfi egyre hevesebben ostromolja a Nőt. Szembefordul és döntené hátra, az elcsúszik előre, a Férfi térdre esik.

FÉRFI: Miért vagy ilyen kegyetlen?

NŐ: Mit képzelsz rólam?

FÉRFI: Miért, csak velem nem?

NŐ: Hagyjon békén! Takarodjék.

5. A Férfi felugrik, ellöki a Nőt, és hátat fordít neki.

FÉRFI: Ócska konyhabútor!

NŐ: Faragatlan!

FÉRFI: Te szerencsétlen...

6. Gőgösen elsétálna, de a Nő utána mozdul, és ráakasztja támláját a Férfire.

NŐ: Várj... mondok valamit...

FÉRFI: Mi lenne az?

NŐ: Talán, mégis... szükségem van rád...

7. *A Férfi két szélső lábára áll, és támláját a Nőébe teszi. A Nő odaadóan elengedi magát. Teljesen összeborulnak.*

FÉRFI: Így van jól, drága.

NŐ: Az ablak... mégis ki kéne nézni.

FÉRFI: Hát, ha ez a mániád... Segíts.

8. *A Férfi kibontakozik, a Nő az ablak alá csúszik. A Férfi nagy lendülettel feltornázza magát két lábbal az ülőkéjére. Szuszogás. A Férfi billeg.*

FÉRFI: Tarts erősen!

NŐ: Még egy kicsit... Följebb, följebb!

FÉRFI: Nem bírom!

NŐ: Ne hagyd el magad. Nem akarok csalódni benned.

9. *Kintről beszűrődő utcazaj, érthetetlen emberi hangok. Aztán zeneszó, recsegés, sípolás, mintha rádió keresőjén csavargatnánk. A Férfi egy ugrással a Nő vállán terem, ott egyensúlyoz, kifelé néz.*

FÉRFI: Megvan!

NŐ: Mit látsz?

FÉRFI: Mindjárt, mindjárt... már tisztul... milyen alakok!

NŐ: Olyanok, mint mi?

FÉRFI: Nahát, de furcsa... Nincsenek tán lábaik?...

NŐ: Mit csinálnak?

FÉRFI: Nem látok jól... No, most.

NŐ: Mondd már!

FÉRFI: Forognak, lebegnek, pörögnek, repülnek, zuhannak... szárnyalnak! Ezt én is tudom!

NŐ: Gyere le! Velem foglalkozz!

10. *A Férfi nyújtózás közben elveszti az egyensúlyát, és megpördülve lezuhan. Estében a Nőt is ellöki. Kitérülnek előrebukva a földön, egymásnak háttal.*

NŐ: Mondtam, ugye...

FÉRFI: Inkább tartottál volna. Csak ennyi volt a dolgod.

NŐ: Repülni akartál...

FÉRFI: Már majdnem sikerült... Jaj! A lábam! (Az egyik hátsó lába kiesik.)

NŐ: Próbáld felállni... Gyere, kedves, segítek.

FÉRFI: S aztán mi lesz velem?

NŐ: Majd én tartalak az ölemben.

11. *A Nő ügyesen oldalt fordul, térdre, majd lábra áll – közben a lapjával felemeli a Férfit. Az most mintegy az ölében ül.*

FÉRFI: Mit is kezdenék nélküled?

NŐ: Kicsi fiam, fáj még?

FÉRFI: Mindig így maradunk, jó?

NŐ: Így, igen. Azt mondtad, olyanok, mint mi vagyunk.

FÉRFI: Csak egy pillanatra láttam.

NŐ: Föl kell oda jutnunk. Neked, még egyszer.

FÉRFI: Már nem lehet.

NŐ: De. Csak másképp kell csinálnunk. Várj csak.

12. *A Nő kicsúszik alóla, a Férfi megbillen, de aztán megáll a három lábán. A Nő egy könyvoszlopot húz elő a sötétből, és a Férfi hiányzó lába alá tolja.*

NŐ: Most dőlj előre. És most hátra. Máris erősebb vagy.

FÉRFI: Remek! Meg sem moccan.

13. *A Férfi hátrabilien, a Nő az első két lába alá egy-egy dobozt tol. Majd, hogy a Férfi előrebillen, egy magasabb számolyt csúsztat az ép hátsó lába alá.*

FÉRFI: Ugye, milyen ügyes vagyok?

NŐ: Tartsd vissza a lélegzeted.

FÉRFI: Fenséges érzés.

NŐ: Mindig így akartalak látni. Odafönt, a magasban, mindenki fölött... Csukd be az ablakot. Huzat van.

FÉRFI: Nem tudom, háttal vagyok.

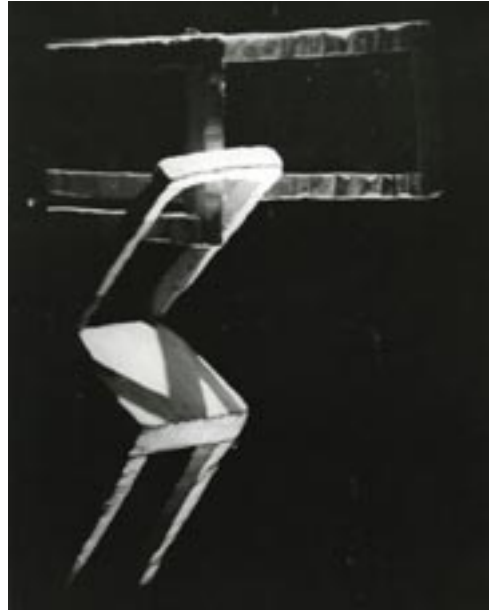
NŐ: A fejeddel, te szerencsétlen! Mindent én csináljak?

14. *A Férfi engedelmeskedik, kicsavarodik, egyensúlyát veszti, s lezuhan. A másik hátsó lába is kitörik. A tárgyak eltűnnek. Az ablak lassan félig becsukódik.*

NŐ: Hiába figyelmeztettelek...



Felpolcolva



Összefonódás

FÉRFI: Te biztattál. S most vége. Csak magadra gondolsz. Itt porosodhatunk örökre.
 NŐ: Milyen férfi vagy te?
 FÉRFI: Segíts föl, kérlek.
 NŐ: Egyszer már megtettem. Elég volt!

15. A Nő dühösen elfordul, hátrahúzódik. A Férfi utána húzódik, könyörögve nekitámaszkodik.

FÉRFI: Csak te maradtál nekem. Ne hagyj el.
 NŐ: És ápolgassalak, mi?!
 FÉRFI: Mi lett az álmainkból?... Elárultad őket.
 NŐ: Te! Ezt érdemelted? Tőled! A sorstól?
 FÉRFI: Bocsásd meg, hogy magamhoz kötöttelek...
 NŐ: Utállak!... Aludj csak. Szedd össze magad.

16. A Férfi mozdulatlan, a Nő lassan elcsúszik mellőle, s az ablak alá áll. Sóhajok. Az ablak lassan kinyílik. Egyidejűleg a háttérből megjelenik a Harmadik szék. A Nő nyújtózik feléje. A Harmadik méltóságtelesen közeledik, aztán határozott mozdulattal a női székre ül. Reccsenés. (A jelenetet hangutánzó effektek kísérik.)

17. A Férfi feljegy a zörejre, felugrik, de nyomban vissza is esik. A Harmadik alak eltűnt. A Férfi nagy erőfeszítéssel felemelkedik, nekivágódik a Nőnek, oldalt dönti. Összepakaszkodva, lihegve birkóznak.

FÉRFI: Te! Ezt tetted velem?
 NŐ: Miért? Ki vagy te?
 FÉRFI: Ő ki volt? Ugye kintről jött? Mondd meg!
 NŐ: Képzeld. Nem volt itt senki.
 FÉRFI: Mindegy. Már nem számít. Lehet, hogy csak én láttam. Mindegy.
 NŐ: Álljunk föl. Kezdjük előlről.

18. Lecsillapodva, nehézkesen szembefordulnak, s próbálnak lábra állni. Amikor a Nő egyensúlyozva feláll, az első két lába kibicsaklik, térdre esik.

NŐ: Nyomorult! Tönkretettél...
 FÉRFI: Most legalább egyformák vagyunk.
 NŐ: Fel akarok kelni! Nem hallod? Segíts!
 FÉRFI: Nyugodj bele.
 NŐ: Könyörgöm, találj ki már valamit!
 FÉRFI: Csak együtt és egyszerre. Másképp nem megy. Várij, támasszuk egymást.

19. Átcsúszik a Nő háta mögé. Egymásnak támaszkodnak, háttal. Egy lendülettel felállnak. A két szék így egységes alakzat lesz.

NŐ: Látod, talpra álltunk.

FÉRFI: Így maradunk, örökre.

NŐ: Így. Te... ne menjünk oda?

FÉRFI: Az ablak? Már becsukódott.

NŐ: De én megfulladok. Ki kell nyitni.

FÉRFI: Nem sürgős. Pihenjünk.

NŐ: Kik azok odakint? Tudom, te is akarsz, látni akarsz őket.

FÉRFI: Hát próbáljuk meg... Most egyszerre!

NŐ: Most én megyek fel.

FÉRFI: Jó.

20. Felemelkednek, nyújtóznak az ablak felé. Aztán a lábuk kicsúszik alóluk. Elzuhannak. Az ülőkeretek is rázuhannak a háttámlákra. Mindez hang nélkül.

Az ablak lassan teljesen kitárul. Föl-fölerősödő zenei fragment.

FÉRFI: Láttad őket?

NŐ: Láttam, végre. Olyanok, mint mi.

FÉRFI: Majdnem. Kár, hogy nem ismerjük jobban őket.

NŐ: Csak ki kellett volna lépniük az ablakon...

FÉRFI: Hogy szaladtak, pörögtek, repültek...

NŐ: Lebegnek, suhannak... Velük kéne menni...

FÉRFI: Igen, igen! Várj csak... Ha most kitárod a karniód... Érzed?

NŐ: Érzem, emelkedünk!

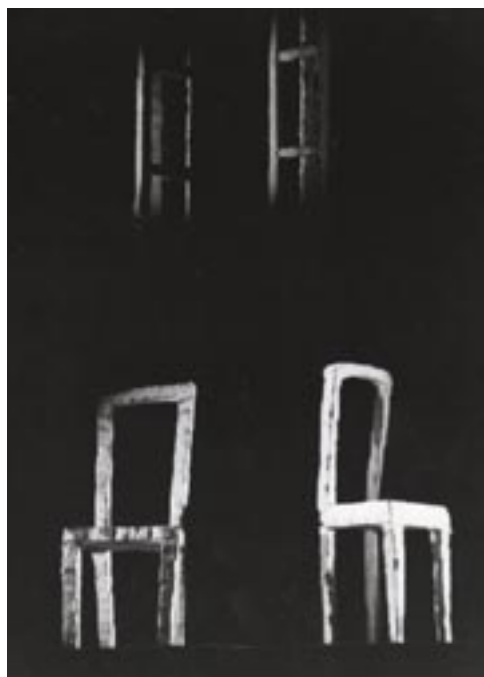
FÉRFI: Ezt akartuk. Végre! Ugye jó?

NŐ: Nagyon jó... Gyönyörű... Csodaszép!

21. Apró lebegő mozgással megemelkednek, aztán felmeredő lábuk is lecsuklik. Elégedett sóhajjal összeolvadnak a padlóval. Sötét.



Összecsapás



Várakozó állásponton

„A Székhistória a színház egyik legjobb darabja. Schaár Erzsébet művészete csupa fanyar teatrális, sűrített elbeszélőkedv. Bár széksorozata nem mentes az elbeszélő jellegtől, mégsem anekdotikus. Székekben fejeződik ki itt az emberi dráma. Mintha Samuel Beckett világa jelenne meg székekben elbeszélve. Tagadhatatlanul Beckett világa ez, csak emberibb. Emberibb éppen azért, mert székeket ruház fel emberi jelleggel. Nem formában teszi ezt: jellemben. Láng István fájdalmas, méltóságteljes zenével fokozta a színpad látványát. Sajnos, félve e félreérthetőségtől, beszéltek is a székek”⁴⁴ (Molnár Gál Péter)

„A Székhistória eredendően képzőművészeti ihletésből született. A színen csak egy ablak látható, s az általa meghatározott belső térben két szék. E két tárgy mozgásának ritmusa és tempója válik a mondanivaló közvetítőjévé. Megelevenednek a tárgyak? A bábjátzás sajátossága ez, de a Székhistória továbblép a szokványos, embert utánzó figurák megteremtésén. Valóságos tárgyakat (műtárgyakat) tölt meg emberi tartalommal. (...) Mi indítja el a cselekményt? Az ablak a huzattól kitarul a sötétre. (...) Schaár szoborablakai egyszerre ki- és benyílnak, s kívül is ugyanaz van, ami belül. Ugyanaz a figura áll kint, aki bent, saját magát látja a kitekintő. Szilágyi

Dezső e szobrok mondanivalójából (*Fal előtt és fal mögött, Ablakban*) alkotott szövege szerint a székek meglepetve látják: a kintiek ugyanolyanok, mint ők. Őnmaga zárt világából nem képes kilépni az ember, az emberiesült szék. (...) A szék jelképpé válik Schaár művészetében, koncentrált érzelmkisugárzásra alkalmassá. A szimbólumokkal dolgozó báb-színházban csak meg kell mozgatni őket, hogy cselekményt formáljanak. (...) Míg Schaár szobrászatában az ember tárgyasulási folyamatát figyelhetjük meg az emberibb kapcsolatok utáni vágy magába fojtása eredményeképpen, addig a tárgyak emberiesülnek, a kivesző líraiság hordozóivá válnak. (...) A bábok tudnak beszéd nélkül, mozgásukkal kompozíciókat, történeteket létrehozni. Schaár esetében az antropomorfizált tárgytól nem idegen a beszéd, de megkívánják az azonosulást saját lírai világukkal, amit a szövegíró csak itt-ott tett meg, régi lapok „lelki postájának” probléma-körére redukálva a cselekményt.”⁴⁴ (Böszörményi Katalin)

(Schaár Erzsébet – Szilágyi Dezső: *Székhistória*. Zene: Láng István. Szcenikus: Vízvári László. Rendező: Szőnyi Kató. Szereplők: Dallos Ibolya, Kalmár Éva, Turcsányi Erzsébet, Erdős István, Galamb György)

44 Színház bábokkal. (In.: A mai magyar bábszínház. Szerk.: Szilágyi Dezső. Corvina, 1978.)

45 Böszörményi Katalin: *Tárgyak és emberek*. Színház, 1975.7. 17. o.

Ellinger Edina

FUNKCIONÁLIS TÁRGYJÁTÉK A FEKETE SZÍNHÁZBAN – SZÉKHISTÓRIA⁴⁶

A *Székhistoria* a kor bábos trendjének megfelelően fekete színházi előadasmódban valósult meg, és megkerülhetetlen a funkcionális tárgyjáték szempontjából, mivel kutatásom alapján ez volt az első produkció Magyarországon, amely a tárgyszínháznak ezt a típusát képviseli.

A funkcionális tárgyjátékban vagy az objektum fizikális adottságaiból, formájából következő mozdulatsor, vagy magának a tárgynak a létezése határozza meg az animációt. Az animált tárgyak ebben az előadásban – és ez (a címből kiindulva) nyilván nem meglepő – székek. Az előadásban használt székek Schaár Erzsébet szobrainak felhasználásával készültek. A *Székek* című (először kisbronz) sorozatába két ember történetét sűrítette, a magáét és házastársáét, Vilt Tibor szobrászművészt. Azok a szobrok, amelyekről az előadásban megmintázott székek készültek, már egy újabb verziói voltak a kisbronz plasztikáknak: hungarocell és gipsz felhasználásával nyerték el alakjukat és formájukat. Ezeket Vízvári László szcenikus segítségével tették bábszínpadra alkalmassá.

Schaár Erzsébet *Székek*-sorozata megtekinthető Pécsen, a szobrász *Utca* című kiállításának keretében. Ez azért fontos tényező, mert a *Székhistoriáról* nem maradt mozgóképes felvétel, így csupán fotók, valamint e kiállítás segítségével próbáljuk rekonstruálni az előadást. Fellelhető még egy fontos dokumentum: Szilágyi Dezső szöveget írt a történethez, amely rövid párbeszéd sorozata egy férfi és egy nő között. A szövegkönyv alapján lehetőségünk nyílik mozdulatról mozdulatra követni az előadást. A szövegkönyv borítóján a következő olvasható: „Székhistoria, 21 pillanatfelvételen Schaár Erzsébet szoborkompozícióira”. Ez a cím előrevetíti, hogy itt olyan tárgyszínházról lesz szó, amelyben a tárgyak

nem használati vagy természetben talált tárgyak, hanem műalkotások. Mivel azonban ezek a műalkotások nem figurális ábrázolásmódot képviselnek, hanem a művészi önkifejezés keretében egy használati tárgyat ábrázolnak, ezért a funkcionális tárgyjáték kategóriájába is illeszkednek. A tárgyválasztás azért is figyelemfelkeltő, mert ezeknek a szoborszékeknek önmagukban is teátrális hatásuk van. A szövegkönyvből és az instrukcióból jól kiolvasható, hogy az alkotók a funkcionális tárgyjáték gondolkodásmódjának mentén haladtak. Az a kikötés, hogy a székek csak tárgyszerűségükből fakadó mozgást végezhetnek, azt eredményezte, hogy a nézők a székek játékába nem azért láttak bele emberi kapcsolatot, mert azok mimetikus mozgást hajtottak végre, hanem ez a humanoid szál a döntéseikből – ahogy Molnár Gál Péter megfogalmazta –, a jellemükből fakadt. A fotósorozaton jól követhetőek azok az állóképek, amelyekben egy-egy mozgássor után a székek megpihentek, nyomatékossíva ezzel a szoborszerű kiszolgáltatottságot és a történet fő fordulópontjait, mondhatni filmszerűen, fényel megvágva. A főszereplő két széken kívül egy ablak van még a színpadon, ami azonban csupán elsődleges jelentésű tárgy, azaz ablak. Az előadás azt mutatja be, hogy az új, az ismeretlen felé vágyódás következtében hogyan omlik össze a biztos jelen. Ebben a történetben a női jellemű szék a kíváncsi természetű – mint ahogy ez sztereotipikus jellemrajzá vált az emberiség meséiben –, a férfi szék pedig mindent megtesz, hogy a nő szék kegyeit elnyerje. Mindkettőjük célja, hogy az ablakon killessenek és meglássák az ismeretlent. A két szék mást sem tesz, mint egymásra állva megpróbál kinézni rajta, miközben ostoba kis csatákat vívják egymással.

⁴⁶ Részlet Ellinger Edina: *SZUBJEKTÍV OBJEKTUM. A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér* alkotói munkafázisai című doktori értekezéséből. (SZFE, 2018)

A kiinduló pozíció: a székek a színpad két oldalán állnak. Az instrukciók – *előbb a Nő, aztán a Férfi erőlködik, hogy elmozduljon a helyéről. Aztán egyszerre csusszannak merev lábukkal középre. Ott egy utolsó lendülettől megbillennek és egymásnak esnek; a Férfi lassan feláll, oldalt dől a Nőnek, vállával támasztja, szinte simogatja; a Nő utána mozdul, és ráakasztja támláját a férfira; a Férfi két szélső lábára áll és támláját a Nőébe teszi. A Nő odaadón elengedi magát. Teljesen összeborulnak* – a székek alkatrészeiből építkezik. A támla, a székláb, az a mozdulat, ahogy elhúznak egy széket, mind a szék funkcionalitását erősítik. Ennek ellenére képes megteremtődni a székek közötti emocionális kapcsolat. Ebben az esetben nem láthatók a mozgatók, csak a tárgyak.

Ez egy idő után kevés és ingerszegény közeg is lehetne, de az alkotók azzal bonyolították a megvalósítást, hogy bizonyos pontokon dialógok hangoztak el. A szövegek egy női és egy férfihangon szóltak meg. Szilágyi instrukciójában az szerepel: *Az alakok tárgyként mozognak, emberként beszélnek.* Székek mozognak, a mozgásrendszerük is ezt erősíti, de jellemük az elhangzott beszéd által emberi. Amikor a felvett dialógok elhangzanak, a szerzői instrukció az, hogy a székek minimális mozgást végezzenek. Azt, hogy ezt a feladatot jól értelmezték-e a funkcionális tárgyjáték keretein belül, az előadás-felvétel hiányában nem lehet kideríteni.

Viszont azt a két eshetőséget, ami elméletileg bekövetkezhetett, meg lehet vizsgálni. Ha a mozgatók apró mozdulatokat téve egyfajta beszédre illeszkedő fejjátékot utánoztak a székekkel, akkor a rendszer megtört, mert addig kizárólag olyan mozgássorokat kezdeményeztek, amelyek a széklétekből fakadtak, a beszéd közbeni fejmozgás imitálása pedig a figuratív megjelenítés eszköze. A másik eset, ha a két szék apró mozdulatokat tett az elhangzott szövegek alatt azért, hogy jelezze megelevenedett állapotukat. Ezek a mozdulatok ugyanakkor csak a „szék”-létezésüket erősítették meg, és nem voltak összhangban az adott dialógokkal. Így ezek a párbeszéd a székek gondolatainak kivetülései lettek.

Az elemzés alapján megállapítható, hogy az Állami Bábszínházban sikerült olyan tárgyszínházi előadást létrehozni, amelyben két ember történetét úgy játszották el székekkel, hogy azok mozgásrendszerében nem használtak antropomorf elemeket. Azt a groteskséget használták ki az alkotók, amit a tárgyjáték funkcionális formája képvisel. Eufóriával tölti el a nézőt, amikor egy tárgyban, egy székben magára ismer, miközben az csupán olyan mozdulatokat tesz, amelyeket a konyhánkban álló székekkel nap mint nap elvégzünk. Mert a funkcionális mozdulatsorok dekódolását emberi létünk mindig is determinálni fogja, és minden helyzetben a magunk mozdulatait látjuk bele.



Mozgásfázisok

VÁSÁRI BÁBKOMÉDIÁK, 1977

„1977-ben vette birtokba a társulat az átépített, új Andrassy úti színházát, de megmaradt az átépítés idején használt Jókai téri (mai Kolibri) színháza is, amely elsősorban a tájoló csoportok székhelye lett.

A társulat merev szétválasztása azt is eredményezte, hogy a produciók nem a művészi igények és elképzelések alapján kaptak helyet egyik vagy másik színpadon. Így gyakran megtörtént, hogy kamaradarabok kerültek a nagyszínház mindent elnyelő színpadára és technikailag igényes, szcenikailag bonyolult produciók zsúfoltak be a Jókai térre.

Igaz ez az új épület első bemutatójára is, amely *Vásári bábkomédiák* címen Európa vásári játékaiból válogatott: a *Punch és a sárkány* a londoni Covent Garden környékére vezetett, a *Kasperl majombőrben* a német nyelvterület marionett-hagyományait, A *meglopott tolvajok* a francia bábjáték lyoni hősét,

Guignolt, a *Petruska házasodik* az orosz vásárok kedvencét idézte. A hazai színeket Kemény Henrik játéka képviselte, aki *Vitéz László csodaládáját* (illetve néhány alkalommal a *Vitéz László mint borbélysegédet*) játszotta. Az előadást úgy kellett felidúsítani, hogy a többnyire egyszemélyes játékra méretezett paravánok közötti hézagok megteljenek étellel. Később az előadás tájvátozata visszahelyezte a vásári hősöket az eredeti életterüknek megfelelő környezetbe.⁴⁷ (Balogh Géza)

(Vásári bábkomédiák. (Punch és a sárkány, Kasperl majombőrben, Meglopott tolvajok, Vitéz László csodaládája, Petruska házasodik). Átdolgozó: Jékely Zoltán. Zene: Tamássy Zdenkó. Bábok: Bródy Vera. Díszlet: Koós Iván. Rendező: Szőnyi Kató – Kovács Gyula. Szereplők: Kardos Melinda, Szakály Márta, Erdős István, Gyurkó Henrik, Kemény Henrik, Pataky Imre, Varanyi Lajos)



47 Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon*. (Vince Kiadó, 2010. 153-154. o.)

Ács Norbert

SENKI SEM MENEKÜL, PAJTIKÁK!⁴⁸

Érdekházasság, avagy az orosz vásári hős párválasztása

A 19. századi Petruska esetében a társadalmi felemelkedés nehézségei fogalmazódnak meg a leánykérés aktusán keresztül. A gyermek és a feleség hiánya társadalmi pozíciójával is szervezettebb összefüggést mutat, mint nyugat-európai társainál. Az érdekházasság leplezetlen szándéka az orosz szövegekben is megjelenik, és pontos képet kapunk a főhős szociális helyzetéről. Az a városba érkezett vidéki fiú, aki gyorsan rákap az italtal és szentimentális dalocskákat énekelve alkalmi munkákból próbálja fenntartani magát, az 1840-es évektől az orosz nagyvárosokba beáramló parasztság reprezentatív figurája. A zömmel családjukat hátrahagyó, erős vidéki kötődésű fiatal férfiak számaránya mindenképpen hatással volt a szórakoztató műfajokra.

A bábjátékokban a menyasszony különböző neveken jelenik meg, magyar fordításban általában Libuskának hívják. Zsémbeskedik, csúnyán beszél, és ő is megvívja a maga háztartási küzdelmeit. Később, a 20. századi lepuhított gyermekváltozatban már a gazdag kereskedő apa árnyékából kitörni vágyó kamaszlányként tűnik fel, aki, áthágva minden társadalmi szabályt, hozzámenne egy szegényparaszti sorból származó cselédhez. A házasság parabolává válik, politikai és ideologikus üzenettel. A bábjáték a társadalomszerkezet sematikus bírálataig terjed csupán. Libuska ízlése férjválasztás tekintetében a későbbi kommunista modernizációval harmóniában változott, de öltözködését még mindig a 19. századi „reakciós” női divat groteszk módon túldíszített ízléstelensége uralja. Olykor parasztruhában megy férjhez, de akkor is rózsaszín ing, zöld szoknya, vörös sál, kis darabka muszlinfátyol egészíti ki a mindenkor vitatható esztétikájú menyasszonyi ruhát.

A korai változatokban a menyecske évődik a férjjel, táncol, míg Petruska meg nem öli. A későbbi változatokban már megelégszik a veréssel is. A veredések sorozata adja a játék magvát, s ez pontosan mutatja a populáris kultúrának azt a tendenciáját, amely a késő 18. és korai 19. században az asszonyt, a női alakot teszi meg gúnyolódása elsődleges tárgyául. A nagyvárosi élet szabadossága és a közérkölcsök lazulása eleve féltékenységet szíthatt, ugyanakkor talán ennél is hangsúlyosabb, hogy a gépesítés, a termelés növekedése és a szaktudásra irányuló igény csökkenése megbomlasztotta a tradicionális iparosi életvitelt, így a nők is munkába kényszerültek. A hagyományosan még aggregény iparossegédi kultúra összeütközésbe került a házassálet új realitásával, hiszen a fent említett okok miatt sok iparossegéd nem tudta megszerezni a mester státuszt, mégis megházasodott, ugyanakkor nem tudta eltartani feleségét és gyermekeit egy bizonytalan segédi fizetésből. A nő jövedelmére is szükség lett. Ez pedig csak erősítette a konfliktust a függetlenedni vágyó, keresőképes asszony és frusztrált férje között.

Aszexualitás, avagy a nők hiánya a vásári bábjátékban

Az emblematikus hazai vásári bábhős, Vitéz László mellett egészen a legutóbbi időkig nem találunk női figurát. Lászlónk nőkhöz való viszonya már azért is különleges, mert a főhősünknek még anyja sincs: csak nagymamucikája van. Örök gyermeki alakja nem igazán szerelmes típus, a Korngut-Kemény örökség Vitéz Lászlója fáradhatatlan erejét a földi csetepaték helyett elsősorban transzcendens félelmeink legyőzésére használja. Palacsintasütőjével mindenekelőtt az Ördögöt és a Halált püföli megállíthatatlanul.

48 Részletek Ács Norbert: *Senki sem menekül, pajtikák!* című DLA-doktori dolgozatából (Színház és Filmművészeti Egyetem, 2019)

A figura, akárcsak Pulcinella, egyenes vonalú, egyszerű öltözetet visel – ellentétben ezzel komplex személyiségét –, csakhogy az ő ruhája és fríg sapkája teljesen piros. A korábban már hangsúlyozott további különbség, hogy – mint minden magyar vásári bábkarakter – nem csipog, hanem egy sajátos gyermeknyelven ugyan, de szavakkal kommunikál. László a gazdája szerelmi életét gyakran ironikus távolságtartással kommentáló Kasperl humorát is elhagyja. Lényeges azonban, hogy Don Juan vagy Faust szolgáljaként Kasperl csupán egy kísérő motívum örököse. A Magyarországra is eljutott német eredetű, sziléziai bábos dinasztiák esetében, Hinczék városligeti marionett játékaiban és Glasenapp Henrikné népligeti kesztyűs előadásáiban már egyértelműen megfigyelhető egy sajátos „kontraszt-dramaturgia”. Vagyis

a vándorbábjátékosok kezeiben az eredeti Faust vagy Don Juan-játék belső egyensúlya megbillen a szolgál, Kasperl vagy a Pesten már Vitéz Lászlónak hívott „vidám személy” irányába. A népligeti változat Faustusát (aki itt orvos) szolgálja, László, úgy menti ki a „Vén Piszto” patái közül, hogy szisztematikusan kivégzi ördögi ellenfeleit. Agressziója még Punchra emlékeztet. Kasperl-László, ez a nőtlen, cinikus figura a reménytelen és boldogságkereső értelmiségi ellentétjeként átveszi a színpadon a hatalmat, és egyre inkább egy halovány „keret-funkciót” hagy csupán a címszereplőnek. E folyamat során az eredeti eszmei-világnézeti gondolat is elhalványul, illetve olyan primitív közhelyé egyszerűsödik, amelynek értelmében „aki az ördöggel szövetkezik, az pórul jár”. Az előadások címét változatlanul hagyták, mert



Punch és a színpadi nézők

Punch és a sárkány

közismertségük „behúzta” a publikumot, de az igazi csalétek a – német nyelvterületen Kasperl, az osztrákoknál Hanswurst, a pesti német nyelvű városrészekből a ligetben már Vitéz Lászlóvá honosodott – komikus figura volt.

A Hincz-család hagyatékából fennmaradt soroksári Doktor Fauszt nagy betegen ifjúságról, szerelemről és gazdagságról álmodik. Az élet kozmikus nagyságú kérdéseiről filozofálgató vidéki körorvos történetének folytatásában mellékszereplőként megtalálhatjuk még Kasperl feleségét, Gretchent. Talán jól mutatja családi életének problémáit és menekülését a hétköznapiak elől, hogy számára a cselekedeteinek jutalmaképpen megkapott álomállást jelenti az, hogy kinevezik Soroksár éjjeliórájára. A templomtoronyban, jó távol természetes oldalbordájától és pirospozsgás csemetéitől már fennhangon óvogatja megszenvedett tapasztalással szerzett bölcsességeit: „Óvakodjunk a szépasszonyoktól, és kerüljük a gondokat. Egy jó kis májas hurka meg egy krigli sör többet ér, mint az álmodozás vagy a kéjszóvágás.”

A kesztyűs vásári bábalak Vitéz Lászlójának esetében a komikus karakter kontúraiban még megtartja a szolgálai státust, de már nincs mellette a transzcendenciával örökké perlekedő Faust vagy a szerelemből kiábrándult Don Juan, így a női alakok is elhalványulnak. Fiatalodik bohócos karaktere is. Az étel hangsúlyosabbá válik az italnál, a legfőbb örömet a pihenés és a lustálkodás jelenti, nem pedig a szexuális vágyak mihamarabbi kielégítése, mint Punch esetében.

Mindazonáltal maga a női alak nem tűnik el teljesen a Korngut-Kemény hagyományban sem. A „Papa” által lejegyzett *Vitéz László és a síró baba* című etűdben a főhős a rendezői bal szélén álló csárdából érkezik egy csillapíthatatlanul zokogó csecsemővel a karjaiban. A jelenet nem ad pontos választ, hogy a gyermek László dionüszoszi mámorának gyümölcse-e, vagy esetleg csupán egy ideiglenes pesztrálási szerepkör tétova pillanatát látjuk. Mégis fontos állomás, mert pontosan mutatja, hogy a kesztyűs vásári bábjáték itthoni változatába beáramlik néhány motívum a marionett Kasperltől



nyugatra fekvő színházi világból is. László természetesen nem végzi ki a gyermeket. Kicsiny csengettyűvel próbálja elterelni a baba figyelmét és megszüntetni a permanens oázást, majd egy cumisüveggel igyekszik elaltatni. Miután nagy nehezen sikerül, egy öregasszony jelenik meg, aki a kisgyermek párnáját akarja elrabolni. Az álomlopó banya nem Judy közép-európai reinkarnációjának tűnik, inkább a Jancsi és Juliska vasorrú boszorkányára emlékeztet. Különösen bizarrá és félelmetessé teszi az alakot, hogy néma. A kesztyűs játékokra kevésbé jellemző, hogy a figurát nem kíséri semmiféle akusztikai tér. László ebben az esetben a jó öreg palacsintasütője helyett egy méretarányosan szintén nem passzoló kalapáccsal üti addig a banyát, míg az ki nem nyúlik a paraván közepén. A tetemet a tudatalattiból előkúszó krokodillal eteti meg. Az előadás pikareszk, illogikus szerkezete végül is nem áll össze történeté, pontos példája a vásári bábjátékokra különösen jellemző laza dramaturgiának. Hagyományait tekintve is bizonytalanabb szállakkal kötődik a hazai tradícióhoz, hiszen egyébként hulló, illetve, mint mondtuk, nők ritkán kapnak szerepet Vitéz László világában.

Szónyi Kató BÁBOK ÉS EMBEREK

A felnőtt bábjáték újjászületése 1950 körül ment végbe, és a szocialista világban elsősorban Obrascov nevéhez fűződik. Egyfelől ő adott rangot – főleg a közvélemény és az illetékesek szemében – a báb-színháznak, másfelől pedig példát a maga felnőtt, esztrád és varietéműsorával. Az Obrascovék ihlette *Sztárparádék* mindenütt hatalmas sikert arattak, és több színházban azóta is műsoron vannak.

De mi szerettünk volna kilépni ebből a paródiakeretből, mert az ötvenes évek végén már foglalkoztatott bennünket a bábszínház saját törvényeinek keresése. Egyre többet vitatkoztunk arról, hogy az emberutánzás szakaszából el kell jutnunk egy más világ teremtésének igényéhez. Kezdünk sejteni, hogy a bábszínház nem egyszerűen a színpad és a szereplők méreteiben különbözik az „igazi” színháztól. Meg kellett tanulnunk más dimenzióban gondolkodni. Tehát nem rövidebb történetekre kellett specializálódunk, nem a lekcisinyített embert és emberi környezetet ábrázolni, s főként nem szorítkozhattunk a kis problémák taglalására. Tudatosan arra törekedtünk, hogy korszerű, lényeges gondolatokat fejezzünk ki a magunk sajátos eszközeivel.

Programunk, célkitűzéseink nem különbözhetnek az élő színházétól, ami sajátos – az a kifejezés módja. Abból indultunk ki, hogy a bábszínház elsősorban látványos művészet. Mi csak azt a gondolatot tudjuk meggyőzően tolmácsolni, amit – akciókkal vagy kivetítve – láthatóvá lehet tenni. Erősségünk a holt anyag megelevenítésének sajátos varázsa és az, hogy a reális és irreális a mi színpadunkon homogén lehet. A bábszínpadon az embert körülvevő valóságos világ és a gondolatok egyforma módon realizálódhatnak. Amikor mi az emberi lélek eldologiasodásáról, fetiszizálásáról beszélünk, fel kell ismernünk, hogy csak nekünk van arra módunk, hogy az embert nyílt színen tárggyá változtassuk. A gondolat, hogy bizonyos erők hatására az ember elveszti önmagát, hogy akaratlan bábbá válik – nálunk tárgyí realitás is lehet. Természetesen motiválja



Szónyi Kató a *Sztárparádék* dísz-bábujával

ezt, hogy hősrünk nem élő ember, hanem bábu, azaz az ember vagy bizonyos emberi vonások, tulajdonságok szimbóluma. A bábhős megjelenítése sem jellemrajzban, sem külső megformálásában nem lehet túlságosan részletező. A bábuk drámájának pedig általában olyan általános helyzetet, magatartást kell kifejezni, amivel majdnem mindenki azonosulni tud.

Ebből következik, hogy a bábszínházra igazán alkalmas műveknek valamilyen általánosítható emberi tanulsággal kell rendelkezni. A *fából faragott királyfi* senkire sem hasonlít, de a küzdő ember jelképeként egyetemes igazságok hordozója. A bábszínház művészi formanyelve megköveteli a stilizálást és rákényszeríti művelőit arra, hogy a részleteket elhanyagolják, a lényegeset keressék.

Nem véletlen, hogy olyan szoros kapcsolata van az ugyancsak a lényegre szorítkozó, a részleteket elhanyagoló, szükségképpen tömörítő modern képzőművészettel. Hogy a bábszínházak Európa-szerte eredményesen kísérleteznek az abszurd drámák előadásával. Hiszen a végletes helyzeteket ábrázoló, a jellemábrázolást másodlagosnak tekintő, gyakran tételszerű művek megelevenítésére a bábszínháznak minden eszköz a rendelkezésére áll. És maga az előadás is aláhúzza a parabolák parabola jellegét, az abszurd helyzet abszurditását. ...

A felnőtt darabok kiválasztásánál a rendezői mondanivaló, koncepció kialakítása még a gyerekdarabokénál is bonyolultabb és döntőbb. A *Sárkány* előadásánál arra törekedtünk, hogy Svarc meséjével kifejezzük a művészet kritikáját is: miféle nép az, amelynek minden mindegy, csak szolgálni akar, és a maga tehetetlenségével szinte kihívja, igényli a zsarnokot. Más eszközökkel, de rokon gondolatok kifejezésére törekedtünk a *Strip-tease*-ben is, ahol a külső hatalomtól való szorongás bemutatása egyben kritika azok felett, akik egy misztikus hatalom valóságos avagy elképzelt fenyegetésének hatására szó nélkül hajtják nyakukat a bárd alá.

Az absztrahálás nálunk a gondolat ütőképességéhez tartozik. A jelkép soha nem lehet naturalista. Nálunk úgy kell a nézőt elriasztani valamitől, hogy maga a látvány – a műalkotás – soha nem taszíthat. Az absztrahálás mértéke persze függ a műtől és a közönségtől. Gyerekdarabnál sokkal közelebb maradunk a konkrét valósághoz, de azért ott is támaszkodunk a gyerekek fantáziájára. Támaszkodunk rá és serkentjük....

Elvont gondolatokat elvont képekkel nem lehet megeleveníteni. Ha mi egy részeges figura testét egy borospalackkal jelenítjük meg, a nézőnek rögtön kapcsolnia kell, hogy egy kétlábos járó borosflaskát lát. Egyébként mi értelme volna a palacknak?

A külföldi kritikák általában előadásaink telítettségét, dinamizmusát, a magyar temperamentumot emelik ki. Lehet, hogy ebbe a közhiedelem, a rólunk kialakult általános kép is belejátszik. Hiszen mi mindig a darabnak megfelelő ritmusra, dinamikára törekszünk. De nem lehetetlen az sem, hogy báb-színházi koncepciónk mozgáscentrikus jellege hat így a nagyvilágban. Európa-szerte vannak képzőművészeti fogantatású bábszínházak, tervezői és irodalmi bábszínházak. Nálunk – talán az együtt dolgozó művészkollektíva szerencsés sokrétűségének hála – a színházi megjelenítés áll az előadás középpontjában: tehát a mozgás. A mozgás a mi előadásainkban nem dekoratív gesztus, hanem magának a drámának a kifejezése. És ez nemcsak

a báb mozdulataira vonatkozik, de a háttérre, a színek változtatására is. Kizárólag a bábszínház tudja a mozgás, az arányok változtatása révén módosítani és értékelni az ember és környezete viszonyát. Ha megnő a hős, vagy ha eltöprel – ennek a gondolat szolgáltatásban kell történnie. Ha van az általam rendezett előadásoknak egyéni stílusa, akkor az talán éppen a képek drámaiságában, a beszédnek és a látványnak mozgásként való felfogásában fejeződik ki.

Ennek alapfeltétele a tervezővel való együttműködés. Egy-egy előadás alkotó folyamata hetekkel megelőzi a próbákat. Hallgatjuk a zenét vagy olvassuk a drámát, és addig töprengünk, amíg a szemünk előtt megelevenedik valami. A színházi rendező számára a színész adva van, és csak a szereposztás által él a választási lehetőséggel. Mi viszont magunk rendeljük a színészt is. Szerepre, méretre, színre. A tervezővel való előzetes munka során természetesen nemcsak a rendező vázolja a maga elképzeléseit, de a tervezői ötletek is visszahatnak a koncepcióra. Hiszen a bábu konstrukciója és helyzete meghatározza a kifejezést, a mozgást is. A tervezőknek is megvan a maguk egyéni, felismerhető stílusuk. Ugyanakkor a darabok is megszabják: mikor, milyen képzőművészeti tendenciák érvényesülhetnek egy-egy bábelőadásban. Koós Iván a bábterv és a mozgásterv kapcsolatáról azt mondja: „A bábtervhez a mozgásokat is hozzáképzeli a tervező. A műhelyben pasztikaként kivitelezik a tervet, mintha önálló műtárgy volna. Ez a műtárgy azonban a színházra kerülve megmozdul: a színházi alak csak burka a mozgató és beszélő színésznek. De a báb és a felhasznált anyag a színészt eleve kényszeríti egy bizonyos mozgásrendszerre. Ezért előre meg kell keresni nemcsak a karakternek, hanem a bábhoz felhasznált különböző anyagoknak is a legmegfelelőbb, legkifejezőbb mozgási rendszerét. Másképpen mozog egy fadarab, egy kocka, egy puha textilből készült bábu: mindig a drámának és a jellemnek megfelelően, azzal összhangban.”⁴⁹

49 Földes Anna interjújának szerkesztett változata. (In.: Földes Anna: A rendező a szó. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974. 65–72.o.)

AZ ORR, 1979

„Hosszas előkészítés után került közönség elé – Ország Lili poszthumusz tervezéseként – *Az orr*, Gogol novellájának maszkos színházi változata. (Ország Lilivel egy műsorban akartuk színpadra állítani Gogol fantasztikus novelláját és Peter Handke *Kaspar* című beszédjátékát, de ez utóbbit egy zártkörű munkabemutatót követően nemkívánatosnak ítélték.)

Az *orr* szereplői hatalmas, groteszk maszkokat viseltek, amelyek még az arányokkal is bizzar játékot űztek: Pelageja Grigorjevna, Kovaljov reménytelen és egyre elérhetetlenebb szerelmét például megtermett férfi játszotta, míg Kovaljov megszemélyesítője filigrán nő volt. A matróna görögdinnye-méretű keblei között vergődött a cingár csinovnyik a képzeletében többször megjelenő bálterem táncparkettjén. Éltek a díszletek, a szemünk láttára gyötörték-préselték a kálváriáját járó, kiszolgáltatott hivatalnokot. De a játék főszereplői az ajtók és a kapuk voltak. Mindenféle ajtók: kopott szobaajtók, börtöncella-ajtók

és díszes palota-bejáratok labirintusában vergődve járta reménytelen útját Platon Kuzmics Kovaljov. Azzal, hogy valamennyi szerep hangját egyetlen színész, Darvas Iván szólaltatta meg, azt kívántuk érzékeltetni, hogy nincs külön kint és bent, minden egyetlen szubjektum tudatában, vagy inkább tudatalattijában játszódik.⁵⁰ (Balogh Géza)

„Tüsszentésekkel indul a játék. Gogol *Az orr* című novellájának megbábosítása. Mintha nyitány volna Darvas Iván prűszkölése. Darvas hangjátékként játssza az összes szerepet. A nőket és a kutyákat, a népies rendőrt és kegyelmes urat is. *A Pétervári elbeszélések* (1842) E. T. A. Hoffmann-szerű démonikus novelláját, ahol Kovaljov őrmagy március huszonötödikén arra ébred, hogy mint Peter Schlemil aki az árnyékát elvesztette, ő elvesztette az orrát. Balogh Géza átiratában és rendezésében maszkos játék *Az orr*. Kovaljov báli jelenet után ágyába tér. Álmban báli legyezők összeállnak roppant Pierette-alakká. A rivaldával



Kovaljov meg az önállósuló orra

50 Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon*. (Vince Kiadó, 2010. 138–139. o.)

Ország Lili



párhuzamos realista vaságyon fekvő őrnagy felett az orra a fekete színház fantasztikusabb nehézkesdi törvényei szerint önállósul.

Az orr hiánya az elbeszélésben eleven valósággá lesz, a színpadon a hiányt az orr önálló élete jelenti. Ország Lili orra remekmű. Van benne némi klinikai eredet, de cseppet sem visszataszító. Prehisztorikus orrnak látszik. Történelem előtti leletnek. A fekete színház álomsíkján az orr kitekintget fehér ló vontatta hintaja ablakából. A fekete semmiből előgombolódik egy lépcsősor: tetején, trónszerű ülőalkalmatosságon

magas rangú cári egyenruha gallérja fölött az orr gúnyosan viselkedik. Triconszerű az orr, mint kegyelmes úr. Gogol kozmikus rettenetéből, szorongató elveszettség-érzetéből az előadás a kasztrációtól való félelem Freud-utáni vidám rémálmát állította elő. A rémálmom helyén a derű oka egyrészt Decsényi János zenéje, aminek fő motívuma Csajkovszkij *Vonós szerenád*jának keringője. Másrészt a koreográfus hiánya következtében a színészi játék zöme pantomim-mozgásokkal bonyolódik. Ezek azonban színészi süketnéma-játékok, nem pedig koreográfus megszabta mozgásrendszerek vagy csiszolt képzsű táncos-színészek mozdulatai. A bábok felsőbbrendű mozgásrendszereivel szemben a színészi mozgások alacsonyabb értékűek. Egy írnok zöld tollának rezgésével nem vetekedhetik a konvencionális némajáték.⁵¹ (Molnár Gál Péter)

(Nyikolaj Gogol – Balogh Géza: *Az orr*. Zene: Decsényi János. Tervező: Ország Lili. Rendező: Balogh Géza. Szereplők: Darvas Iván (hang), Kazinczy Ildikó, Vanyó János, Blasek Gyöngyi, Meixler Ildikó, Bánky Róbert, Dörögdy Miklós, Magyar Attila, Bognár Péter)



Az orr nélküli Kovaljov és reménytelen szerelme, Pelageja Grigojevna

SZILÁGYI DEZSŐ LEVELE DECSÉNYI JÁNOSHOZ⁵²

Decsényi János úrnak,
zeneszerző

Örömmel tájékoztatom Önt, hogy kérésünkre a Kulturális Minisztérium 5000.- Ft alkotói támogatásban részesítette Az orr c. bábpantomim zenéjének megkomponálásáért.

Az alkotói támogatás átutalásáról a Minisztérium intézkedik.

Műsorunkban való közreműködéséért ezúton is köszönetemet fejezem ki.

Budapest, 1979. február 28.

Üdvözlettel
Dr. Szilágyi Dezső
igazgató

Audencián a trónoló orr előtt



52 Gépelt másolat. (Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára Fond 28.)

KALEVALA, 1984

„A nyolcvanas évek elején az együttesben egyre határozottabban ölt formát a megújulás vágya. Ám ennek a körülmények (gazdasági megszorítások, ötnapos munkahét stb.) nem kedveznek. Ebben a helyzetben a színházvezetés a régi célkitűzéseket követve, de új műsorfűzést indít el, amiről Szilágyi Dezső így nyilatkozott: »Ebben az esztendőben elkezdünk egy újabb nagy sorozatot, amelyben az emberiség nagy mondait dolgozzuk fel.« A felvállaltan népművelői szándékú sorozat rendezője Urbán Gyula, aki azon fáradozik, hogy a mitikus költői hagyomány úgy keljen életre, mintha szerves része volna napjaink műveltségének.

E sorozat egyik tagja a *Kalevala*. A »korszerűsített« nyelv megértését Urbán különleges látványelemekkel segíti. Olyan csoda- vagy inkább mesevilágba nyit kaput, amit a néző már-már úgy szemlélhet,

mint a tudományos-fantasztikus irodalom vagy filmalkotások képzeletűs játékvilágát. Ez megkönnyíti a néző helyzetét, nem véletlen, hogy ezt a merészen stilizált világot élénk reagálással fogadják a nézők. Az olyan mitologikus eposzok, mint például a *Kalevala*, a világot formálhatónak, az akadályokat legyőzhetőnek mutatják.”⁵³ (Selmeczi Elek)

„Elekes Pál (Öreg narrátor) és Csajághy Béla (Fiatal narrátor) előadásában ismeretterjesztő előjáték szólal meg egy falusi, ácsolt szauna fürdőjében, ahol finn népies életkép tagjai ülnek családi bensőségességgel. Később is kiülnek jelmezben regélni. Statikusan ülnek, akárha bábok volnának. A népművészeti csoport aggja rocska vizet loccsant a felforrósodott szikladarabra, vízpára támad, eltűnik-áttűnik a kép: indul a regé. Megható méltóságteljességgel.



Koós Iván színpadképe



A szauna gőzéből életre kel a mese

Vejnemöjnen roppant selyemszárnyú hollón utazik leánykérőbe. A kiterjesztett szárnyak a színpad két oldalán a portálig érnek. Átfogják az űrt. Ilmarinen egy kifeszített vászon résein – mint jégpáncélon – utazik az alvilágba.

A *Kalevala* előadásánál laboratóriumi tisztasággal látható, milyen nagy utat tett meg a Bábszínház a színpadi tér drámai birtoklásáért, a naturalista színháznak a szó legszorosabb értelmében földhöz tapadt szcenikájától a magasabbrendű misztériumszínpadig. Az elért eredményekhez hosszú út vezetett. Az anekdotikus szcenírozás helyén a szétrobbantott és újrateremtett játéktér csak mellékutakon közelíthette meg a szellemibb ábrázolás világot.⁵⁴ (Molnár Gál Péter)

„A mű a színpadi látványban teljesedik ki. Koós Iván olyan színpadképet teremtett, amely a színnek és formák, a mozgás és mozgatás nyelvén teremt újja a *Kalevala* szómágiáját. A Koós tervezte bábok, a színpadkép egészével együtt olyan technikai lehetőségeket kínálnak, amelyek az elektronikus trükkök és video teremtette csodák korában is elkápráztatják a nézőt. Ilyen például a teremtést, Vejnemöjnen születését megjelenítő látvány.

A *Kalevala* szavakkal megformált képi világa, világszemlélete egyébként is közel áll Koós Iván művészetéhez. Formateremtő munkája során mérített a népművészetből – a magyar, a finn s más

54 Molnár Gál Péter: *Bábszínház történet*. (In.: *Bábszínház 1949–1999*. Szerk.: Balogh Géza. Budapest Bábszínház, 1999. 62. o.)



Orosz Klaudia ekkor még a műhely dolgozója volt

népek művészetéből egyaránt –, de nem doktriner módon. Bátran alkalmazza a legváltozatosabb formai megoldásokat, asszociatív képeket – Louhi hatalmas madara, az üldözés és a küzdelem pillanatai a sci-fi filmek eszköztárát idézi játékosan, ám mégis félelmetesen –, s amit elképzelt, megteremtett, életre hívott, az vitathatatlanul az ő világa, ugyanakkor az öntörvényű dráma öntörvényű képi világa is. Hasonló ereje van Decsényi János nagyszerű, dramaturgiai funkciót is betöltő zenéjének.

Ez a *Kalevala* méltán sorakozik a társulat régi, világhírű produkciói mellé, ugyanis képes arra, amire ez a rendkívül magas mércét támasztó

együttes is csak ritkán volt képes: egyszerre szólni a nézőtér különböző rétegeihez. A kicsinyek a mesét, a kamaszok a kalandot, a mítoszt, a felnőttek pedig a költészetet érezhetik közel magukhoz, s az előadás egésze minden nézőre hat.⁵⁵ (Csík István)

(Koczogh Ákos: *Kalevala*. Fordító: Rác István. Dramaturg: Tarbay Ede. Zene: Decsényi János. Tervező: Koós Iván. Rendező: Urbán Gyula.

Szereplők: Kássa Melinda, Kosáry Eszter, Sallay Virág, Szakály Márta, Szöllősy Irén, Csajághy Béla, Elekes Pál, Erdős István, Gruber Hugó, Gyurkó Henrik, Pataky Imre, Varanyi Lajos)

55 Csík István: *Mítosz, mese, költészet*. (Színház, 1984. 9. 36. o.)

ÜBÜ KIRÁLY, 1985

„Balogh Géza alapos ismerője annak, amibe belefog. Tudja, hogy a IV. Henrik líceum diákja bábszínháznak írta eredetileg a színházi előrs száz éve ízlést borzoló vizsgadarabját. Az első hazai *Übü királyt* 1968-ban az Ódry Színhádon mutatták be, játszását menten betiltották.

Koós Iván volt az egykori főiskolai előadás vendégtervezője is. Bábszínházi stilizált Shakespeare-színhádon az Übü-pár maszkos színészként tűnik föl. Időtlen gönceikben homeless-eknek látszanak. De nem francia clochard-ok, hanem honi aluljárólakók. Finom érzékkel megmagyarosított mesévé

válík a Lengyelhonban játszódó francia diákréfa. Érett vizuális kultúra. Kicsiszolt fortélyosság. Fölényes bábszínházi gyakorlat. A maszkos játékból álomszerű a tiszta bábjátékba átmenet. Jary kegyetlen paródiájához erősen illenek a vásári bábozás módjára megkoreografált vérengzések, szuronnal felkoncolt kegyetlenkedések, letépett végtagok, csatajelenetek, Vitéz László hadakozásait idéző agyabugyálások. Königsberg Máté vértben való kísérteties megjelenése a francia eredetihez hív Shakespeare-allúzió. Bugriszláv matrózgallért visel: a lelemény megjézi a IV. Henrik líceumbeli zabolátlan kedvű diákokat.



Übü papa és Übü mama

A színészi játék stílusa zsíros-lomhán magyaros. Úgy viszonylik az előadás Jarryhoz, mint egy mandulás soufflé a pincepörkölthöz. A vaskalapos cenzúránál hatékonyabban ellenáll a színjátszási beidegződés. A könnyedség túlsúlyos. A stílusparódia pallérozatlan. A dikció izomerőből működik.

Poszomány kiváló intrikusa az előadásnak. A piros zubbonyos, tömzsi alak – a színész felsőtestére erősített lábacskákkal – gúnyos történelmi paródia. A leláncolt kapitány magára maradván törével körmét ráspolyozza, majd, nem tartva ellenőrzéstől, elfűrészeli láncait.

Übük tengerre szállnak. Egy hajtogatott gyermeki papírhajót ábrázoló parapettet tartanak maguk elé. Azt ringatva utaznak a vérbe borított Lengyelországból. A hajó két orrához kötött kék takaró hullámokat vet, de látható, hogy a hullámok taraja alatt emberek rejtőznek. Kibukkannak a lengyel népi hadsereg kucsmásai, hogy legyőzzék a mohó zsarnokot.

A kép meghökkentően Petőfit idézi („habár felül a gálya...”), s a népharag elsőpri Übük rém-uralmát. Fekete műanyag szemeteszsákokba dugják a trónbitorló párost a hullámok alól kikelt fekete ruhás bábszínházi színészek. Eléneklük a morált, de a házaspár nyárspolgári új alakban feléled, s ezzel a lát-noki ijesztgetéssel befejeződik az *Übük király*.⁵⁶ (Molnár Gál Péter)

„A Jarry teremtette groteszk világ emberalattian emberi szereplői, az ürességtől kongó fejű királyok, a koszlottan csámcsogó, idültlen gonosz Shakespeare hős-imitátorok, a szélkakasként forgó, arctalan tömegek és a jámbor birkanyájként hulló áldozatok, akiknek egyetlen bűne, hogy ügyetlenül helyezeltek – bábbá stilizálva ugyanúgy vagy még jobban kifejezhetik teremtőjük mindent elsöprő utálatát a hazug világ iránt. Ebben a közegben a báb emberré, az ember bábbá változásához nem kell



A tengeren

56 Molnár Gál Péter: *Bábszínháztörténet*. (In.: *Bábszínház 1949–1999*. Szerk.: Balogh Géza. Budapest Bábszínház, 1999. 63. o.)

külön magyarázat. Az tehát, hogy az *Übű király* és a szerző saját kezű bábszínpadai változata (*Übű a dombon*) egységes darabbá formálódik az előadásban, a rendező dramaturgiai telitalálata. Ugyanígy telitalálat az a látványvilág is, amelyet a szereplők köré Koós Iván megfogalmazott. A torz törpéből félelmetes óriássá emelkedő ordináré Übű papa és a vele együtt növekvő Übű mama, majd eltörpülésük a hatalom csúcsáról való zuhanásban úgy vált képi kifejező eszközzé, hogy – bár a benne rejlő lehetőségeket korántsem használták ki teljesen – az egész előadást nyugodt szívvel reá lehetett építeni. A különböző figurák nem csak anyagukban, faktúrájukban, formájukban válnak öntövényű színpadai lényekké; a beléjük épített groteszk mozgási-mozgatósi lehetőségek a színész és rendező számára egyaránt tág mozgásteret biztosítanak. Ha mindezt még kiegészítjük azzal, hogy Czipott Gábor meggyőző Übű papa és Turcsányi Erzsébet félelmetesen közönséges, nagyszerű Übű mama, „papírforma” szerint az előadásnak valahol a legmagasabb csúcsok körül kellene mozognia. De egy fésületlenül zseniális mű saját lehetőségei alatt marad, „csak” jó és korrekt előadást láthattuk; olyan színházi produkciót, amelyben a szép pillanatok, nagyszerű felvillanások nem tudtak magával ragadó egészszé szerveződni.⁵⁷ (Csík István)

„A förtelmes trónbitorló Übű házaspár »szörnyű víg tragédiája« minden előadásban két fő elemet hordoz: egy stilsztikait és egy történetfilozófiai. Az utóbbi az *übűség* értelmezését jelenti, az előbbi a *Macbeth*-parafrázisból adódó Shakespeare-paródiát. A bábszínpad egy harmadik lehetőséget is kínál: az abszurd képi-szcenikai megjelenítését. Itt például könnyedén megoldható,

hogy a vérszomjas címszereplő a szó szoros értelmében ízekre szedje a nemesek, bírák és fináncok (báb)tagjait, vagyis a szellemi grand guignol nagyon is valóságossá – fizikaivá – válik. Balogh Géza legfrappánsabb ötlete a szereplők testméretének változtatása. Az Übű házaspár korcs, nyomoronc figurából – megőrizve bábszerűségüket – ember nagyságúra puffadt, mihelyt megszerezte a hatalmat; bukásukban újra összetörőrdnek, bábokká minitürizálódnak. Rozamunda királyné és Bugriszláv királyfi éppen ellenkezőleg »egy az egyben« lép föl az elején, és detronizált állapotban csökken saját egyötödére. A Cár viszont embernél is nagyobb óriás, hétmérföldes csizmával, behemót módon tapos rá Übű papára.

Mindez értelemszerűen az élő színész és a bábok együttes jelenlétét, illetve a különböző bábtechnikák alkalmazását föltételezi. A tervező Koós Iván gazdag vizuális fantáziája a szokásosnál is szorosabb kapcsolatot tart a (báb)színészek mozgási vagy mozgatósi lehetőségeivel. Ebből különös megoldások születnek. A »félbevágott«, deréktől fölfelé élő, lefelé báb figurák jópofán térdelnek, és pompás esetlenséggel tudják a lábukat saját kezűleg rakosgatni. Amikor a nép »egy test – egy lélek« követi Übű papát – később Bugriszlávot –, akkor a háromfejű, egyetlen szőrmókká kövéredett alak beszédesen vall a parasztnak összeforrottságáról.⁵⁸ (Koltai Tamás)

(Alfred Jarry: *Übű király*. Zene: Dubrovay László. Tervező: Koós Iván. Átdolgozó és rendező: Balogh Géza. Szereplők: Czipott Gábor, Turcsányi Erzsébet, Domonkos Béla, Blasek Gyöngyi, Simándi Anna, Borszéki Márta, Dörögdy Miklós, Mult István, Demeter Sára, Cser Tamás, Giovannini Kornél)

57 Csík István: Brecht és Jarry az Állami Bábszínház műsorán. (Színház, 1985. 12. 19. o.)

58 Koltai Tamás: *Mama, fenn vagyok a dombon*. (Új Tükör, 1985. május 19.)

A KISPOLGÁR HÉT FŐBŰNE, 1985

„Amikor szegény Szőnyi Kató beteg lett, másnak kellett átvenni a Brecht-darab újrendezését. Szilágyi behívatott, elém tett egy vastag könyvet, *A kispolgár hét főbűne* Szőnyi-féle, 1969-es, percre lebontott és kidolgozott rendezői példányát. Megkaptam Szilágyitól az utasítást: „akkor eszerint folytassad, légy szíves”. Azt feleltem: „szó sem lehet róla. Ezt itt hagyom, hozzá sem nyúlok, megcsinálom a magamét.” Ez a darab tele van utalással arra, hogy a szocializmus közben iszonyatos embertelenségek történtek. A végén volt egy kivágás-sor különböző arcokról, ami nem volt valami kedvező a rezsimre nézve.”⁵⁹ (Urbán Gyula)

„A *kispolgár hét főbűne* nem tartozik Bertolt Brecht főművei közé. Sőt! Urbán Gyula, az előadás rendezője jó érzékkel kerülte ki azt a buktatót, amit

az ilyen, közvetlenül agitáló műveknél a múlt idő jelent. Tisztában volt azzal, hogy az az igazság, amelynek kimondása valamikor már önmagában is merész, megdöbbentő, felháborító lépésnek tűnt, ma már többé-kevésbé közhellyé kopott; de tisztában volt azzal is, hogy a közhelyek mögött szunynyadó igazság ma újra s tán minden másnál aktuálisabb. Tudja, hogy az az ironikus fíntor, amellyel Brecht és Kurt Weill bizonyítja, hogy az érvényesülésre törekvő kispolgár torz értékrendjében a hajdan volt büszke polgári morál a feje tetejére állt, hogy a hétköznapi gyakorlatában az erény bűnné minősült, a bűn erénnyé magasztosult, a mai valószínűleg is hűség – torz – képe, és az ennek tettenéréséhez megtalálja alkalmas eszközöket. Urbán a kispolgár skizofréniaját, a hirdett és a gyakorlat diktálta morál tudathasító ellentmondását jelképező,



Képpé formált tandrám, 1969

59 Interjú Urbán Gyulával (Készítette Hutvágner Éva. 2018. PIM-OSZMI. <https://szinhaztortenet.hu/hu/interview/-/record/ITV22064?from=szinhaztorteneti-forum;jsessionid=AB0B99B888C5B3D24AB9572EDD8BBE01>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.



Anna I. és Anna II. meg a „bábok”, 1985

megkettőzött Anna – az okos, hideg és számító, valamint a tehetséges, szertelen és emberi – történetéhez napjaink újsághírei, apróhirdetési közül válogatott illusztrációkat. Megdöbbenőket és jellemzőket. E feliratok szuggerálják, hogy ez a kancsal morál ma is eleven, napjainkban is hat. Alighanem ennek köszönhető, hogy az előadás át tudja hidalni a darabból adódó egyenetlenségeket.

A Koós Iván tervezte látványvilág, a főbűnök démonainak maszkrendszere, Anna II. és a körülötte megelevenedő bábuk sora az élő színészek jelmezeivel harmonizál, ugyanakkor élesen el is különül tőlük. Az alighanem tudatosan vállalt

panoptikumhatás jól írja le az elmondott-elénekelte történetet szemléltető játékra. A díszlet lehetőséget adott arra is, hogy egyes képek között kivetített hírek és hirdetések a színpad két oldalán vizuálisan is kötődjenek az előadás egészéhez.”⁶⁰ (Csík István)

(Bertolt Brecht – Kurt Weil: *A kispolgár hét főbűne*. Adaptáló: Szilágyi Dezső. Tervező: Koós Iván. Rendező: Urbán Gyula. Szereplők: Kozári Eszter, Szakály Márta, Sallay Virág, Erdős István, Kárpáti Gitta, Kássa Melinda, Csajághy Béla, Elekes Pál, Gruber Hugó, Ősi János, Pataky Imre)

60 Csík István: *Brecht és Jarry az Állami Bábszínház műsorán*. (Színház, 1985. 12. 20. o.)



A VIHAR, 1988

„A Semmit és a Mindent jelentő sötétből egy lebukó napkorong és Ariel ezüstösen tar sporadikus feje merül föl. Azzal az illúzióval jár a testek egyik részét vagy csupán egy fejet kiemelő szabatos világítás: megszűnt a nehézkes törvény. Legalábbis másféle gravitáció érvényes ebben a szellemekkel dolgozó varázstörténetben.

A színház tervezőinek keze alá áll a tengeri vihar lobogó kelmékből vad tarajokot vető mozgása. Pusztítóbb tengeri vihart képes a kis színház kínálni, mint bármelyik nagy apparátussal és hatalmas díszletköltséggel operáló nagyszínház. Nem természetutánczás. Szükségeltetik a viharhoz a néző fölkellett képzelete is.

Zöld fényben ellenbolygóként rímel Ariel jelenésére Prospero törzse és feje. A kozmikus űrben a két varázsserejű szellemalak misztériumjátékot ígér anekdota helyett.

A tér mágikus. Arielnek csupán feje kap fényt. Neki nincs teste. Prospero a felső színpadra magához emeli leányát, Mirandát: az irányító botja nélkül maradt báb tehetetlenül simul az emberfeletti ember karjaiba; ölébe ülteti, bízta vigasztalja. A színpad síkján – mint tudati alvilágban – árnyjátékként meg-elevenedik a milánói hercegségben tizenöt éve lefolyt trónbitorlás regéje. Amikor Prospero bűbáját szállít leányára: a lány transzban, a levegőben fekszik, akár egy varietémágus médiuma: az eddigi botos báboként működő Mirandát a fekete színház egyik animátora emeli-lebegteti a sötétben. Mindaddig álomba merülve fekszik a levegőben, amíg apja elő nem varázsol számára egy ifjút, Sebastian. Sebastian dacol Prosperóval, az csak int varázspálcájával, mire az ifjút a földöntúli varázserő tótágast állítja. A felső szintről Miranda sikítva apja karjaiba veti magát tiltakozásul. A sziget más helyén a hajótöröttek beforognak a térbe pompás úri ruházatukban.

Caliban színész méretű elmaszkírozott steppelt, paplanszerű testével, félmaszkban, roppant fatörzset hurcol magával.

A két clown – Trinculo és Stephano – a gyermekeknek való bábszínház kedves bohócai torzkép-



Prospero (Garas Dezső) és Ariel (Sallay Virág)

szerűen elrajzolt arccal, a régimódi komikusok modorában ráérősen teregetik ki tréfáikat.

Prospero varázslatai *A vihart* a nézők számára érzékelhető, édeni mesealóssággá teszik.

A hajótörötteknek szellemszolgák flamandos bőséggű bankettasztalt terítének. Fölötte kiterjesztett szárnyú, afrikai istenségre emlékeztető madárrém a Milánóban megejtett politikai gaztettüket vijjogva megidézi. A szellemek balett betéjtjében nem figurális bábok, de színes sálak bukfeceznek-lebegnek a levegőben, mint tarka sóhajok. Aliganyag, tünékenyen esetlen légi szellemek. Komikus ellenpontként roppant körte- és almafejú meg barackkeblű groteszk képzelet-lények bergomaszka táncot járnak.

Varázslatosnak tetszett az élő színész és bábszínész kombinálása. Úgy rémlett, először láthatni ilyent a megbábosított Shakespeare előadásán. Vagy legalábbis itt volt legdrámaibb értelme az emberi léptékű bábokon uralkodó, emberfölötti méretű óriásnak



Garas Dezső és
a társulat a tapsrendben

látszó Prospero és csakis ezüst arccal működő szellem, Ariel, vagy az emberalatti szörny, Caliban testükkel is jelenlévő színészekkel játszatásának. Garas Dezső vendégként játszott a keserű mágust. Egyetlen más rendezőnek nem csinálta volna meg ennyire retorikától mérsékelt-bensőségesen, szinte gombvégről a nézőkkel bizalmasan közlő közép-hangon a szigeti remete-mágust, mint önmagának. Igaz, a rendezést Urbán Gyula kezdte el s osztotta Garasra a főszerepet, aki azonban idővel magára húzta az előadás irányítását, s átvette a rendezést. Prosperója színészi tapasztalatainak köszönhetően hozzáigazodott a kamaraszínházi méretekhez. Ennél

mélyebb leleménye volt, hogy nem Koós stilizált Globe-színepadi szerkezete ragadta meg, annak csak csodalehetőségeit használta fel, hanem jó színészi ösztönrel fölfödözte, hogy Bródy bábjai és az alkalmazott anyagok képviselik az előadásban a pártost és az emelkedettséget. Látványukkal, mozgásukkal nem vetekedhet sikerrel az élő ember. A szerep látványos megoldásait elvetette. Befelé építkezett. Az előadás legszebb jeleneteként Prospero lement az összeesküvő udvari kvartett közé, miután magára öltötte bíbor palástját és királyi rangját jelző koronáját. Beállt középre. Rádöbrent, elhagyva varázserejét még mindig kimagaslik a bábok közül.

Lemondóan letérdelt. Egy szintre került a többiekkel. Töprenkedő arcán látszott a végleges lemondás. Most már egy lett a többi emberrel. Finoman rángó, szögletes taglejtéssel, ujjait összeszorítva úgy rémlett: ő is csak egy a bábok között. Miranda és Sebastian a felső színpadon álltak a kibonyolódásnál. Hogy a tündérek szellemi síkján maradtak a szerelmesek magasabbrendűségét jelentette.”⁶¹ (Molnár Gál Péter)

„A *Viharban* nagyméretű bábukat (bunraku típusúakat) kellett a színészeknek maguk előtt mozgatni. De ők fekete ruhába öltözött emberek voltak, a bábu mögött elbújtatva. Néha lehetett csak sejteni ottlétüket mint árnyékot. A darab egyetlen élő szereplője, egyben rendezője, Garas Dezső volt. Ez így rendjén volt. A filozófus varázsló varázspálcájával

odakényszerítette a történet szereplőit a szigetére, ő mint élő ember a szellemi, a bábuk az emberi világot képviselték. Az a zseniális rendezői ötlet, hogy pálcája eltérése után a valóságos világi öltözetből átváltozott a bábok öltözetére, lejött a magasból, letérdelt és egyenrangúvá vált a többiekkel, kétlelem, hogy olyan erejű lehetett volna, ha az előadás alatt látni lehet a színészeket, amint a bábuikat mozgatják.”⁶² (Bródy Vera)

(William Shakespeare: *A vihar*. Adaptáló: Szilágyi Dezső. Zene: Dezsényi János. Bábok: Bródy Vera. Díszlet: Koós Iván. Koreográfus: Csetneki Gábor. Rendező: Garas Dezső. Szereplők: Garas Dezső, Gruber Hugó, Csajághy Béla, Varanyi Lajos, Gyurkó Henrik, Elekes Pál, Pataky Imre, Erdős István, Szakály Márta, Sallay Virág, Kássa Melinda, Meixler Ildikó)



Bródy Vera



Koós Iván

61 Molnár Gál Péter: *Bábszínháztörténet* (In.: *Bábszínház 1949–1999*. Szerk.: Balogh Géza. Budapest Bábszínház, 1999. 65–66. o.)

62 Bródy Vera: *A bábtvezető mesél*. (Móra Kiadó – OSZK, 2016. 42. o.)

SZILÁGYI ÉS SZŐNYI

„Szőnyi Kató és Szilágyi Dezső összetartoztak, elválaszthatatlanok voltak. Ez volt a produkciók sikerének egyik titka. Szilágyi volt a fej, Szőnyi a kéz. Szilágyi Dezső a társulat szelleme volt. Megelőzte a korát. Elég kegyetlen volt, hogy rendet tartson és elég okos, hogy hosszútávon gondolkozzon. Menedzsere volt a színháznak. A Kádár-korban!”⁶³ (Urbán Gyula)

„Minden értekezleten megjelenik. Minden értekezletet végigül. Minden értekezleten fölszólal, érthetetlen, végeérhetetlen motyogással teszi próbára konferenciák, kulturális raportok részvevőinek türelmét. Szilágyi gúnyneve: „a nemzet motyogánya”. Ez a látszólag szégyenlős, zárt szájjal beszélő, kulturális bürokratának ható száraz ember, aki igazgatása alatt szinte valamennyi bábdarab plakátján szerzőként szerepel: suttyomban a szocialista művelődéspolitikával szemben szívósan megteremti és végigvezeti hazai és nemzetközi sikerek felé színházát, feddhetetlen esztétikát dolgoz ki, amit a gyakorlatban is képes megvalósítani. Fölismeri, hogy a keménykezű kulturális diktatúra szájtáti hozzá nem értők seregéből áll, élükön az esedékes művelődési alkirályal, akinek csak addig fontos az ukáz, amíg kiadja és látszólag végrehajtják, az ellenőrzés engedelmesen és alázasosan kijátszható.”⁶⁴ (Molnár Gál Péter)

„Szőnyi zseniális volt, de borzasztóan próbált. Ezzel ő is tisztában volt, de nem tudott másként dolgozni. Amit a próbákön mondott, abban igaza volt, s ami a végén összejött, az is igaz volt. De ahogy beszélt és követelt, az nem mindig könnyítette meg a munkát. Viszont mögötte állt Dezske, s ha Kati azt mondta, hogy három hónapig próbál, akkor három hónapig próbált.”⁶⁵ (Láng István)



Szilágyi Dezső és Szőnyi Kató

„Szőnyi Kati kegyetlen stílusát kevesen viselték el. Én szeretem, ha a maximumot hozzák ki belőlem, és a legritkább esetben berzenkedtem a próbák ellen, szerettem próbálni. De Kati kegyetlenül próbált, a legkisebb problémánál leállította és újracsináltatta, és újra és újra.

Szilágyi Dezső, mint jó dramaturgiai érzékű ember, zseniálisan kiválasztotta a darabokat, tehát a műsorpolitika mindig frenetikus volt. És akkor jött a végrehajtás. Hogy került egy forgatókönyv például Katihoz? Úgy, hogy szinte le volt kottázva minden egyes mozdulat. Láng Pista, a zenei vezető és Dezső tökéletes forgatókönyvet adott Kati kezébe. Ő végrehajtó volt, és menet közben persze mi is csomó mindent hozzátettünk játékkal, tehát ez jó

63 Interjú Urbán Gyulával (Készítette Hutvágner Éva. 2018. PIM-OSZMI. <https://szinhaztortenet.hu/hu/interview/-/record/ITV220647?from=szinhaztorteneti-forum;jsessionid=AB0B99B888C5B3D24AB9572EDD8BBE01>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.

64 Molnár Gál Péter: *Bábszínháztörténet*. (In.: *Bábszínház 1949–1999*. Szerk.: Balogh Géza. Budapest Bábszínház, 1999. 46. o.)

65 Interjú Láng Istvánnal (Készítette Varga Nóra. 2018. PIM-OSZMI. <https://szinhaztortenet.hu/szinhaztorteneti-forum;jsessionid=52FC52FCC5B4A5D4ED4C74C04F16D8D4>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.

csapatmunka volt. Reggel tíztől este tízig voltak próbák, és közben játszottunk is. Tehát reggel próba, majd előadás, és hattól tízig megint próbáltunk.”⁶⁶ (Szakály Márta)

„Mi akkor jártunk főiskolára, amikor még a hagyományos, klasszikus bábszínház volt divatban. Paraván, rejtőzködő színészek, illúzió. Ezt úgy nevezzük, hogy homogén bábszínház. Megtanultunk mindent, hogyan kell egy pálcás bábbal vagy marionettel bánni. Szilágyi gyűlölte a nyitott, heterogén bábszínházat. Konzervatív ember volt, aki a hatvanas években teremtette meg a színházat, nagyszerűen. Az egy nagy korszak volt. De aztán ez elkezdte önmagát ismételni. A homogén bábszínházat értette csak.

Szilágyi szakmai fogyatékoságai közé tartozott több minden. Az egyik a színpadi hatás, ezt nem

tudta hova tenni. Ha erre hivatkoztál, egyszerűen nem értette, miről beszélsz. Értelmemmel közelített mindenhez, racionálisan. A másik hiányossága, hogy semmilyen színházi tapasztalata nem volt. Ha ezzel valaki szembesítette, azt felelte: ez más, ez bábszínház. Nem akarta elfogadni, hogy a bábszínház ugyanolyan színház, mint a többi.

Ahhoz viszont nagyon értett, hogy olyanokkal vegye magát körül, akik tudták a dolgukat, s ő is tudta, hogy ki mit tud. Mit tud Kardos Gyuri vagy Koós Iván és Bródy Vera. Meg Szőnyi Kató, akivel mindent el tudott fogadtatni, de aki abban az értelemben soha nem volt rendező, hogy kitalált volna valamit. De kiváló játékmester volt. És maximalista. Nem mindig tudta a megoldást, de azt rögtön tudta, ha valami nem olyan, amilyennek lennie kéne. S miközben Szilágyi tudott válogatni, nagy hibája volt, hogy mindent jobban tudott mindenkinél.”⁶⁷ (Balogh Géza)



66 Interjú Szakály Mártával (Készítette Szántó Viktória. 2018. PIM-OSZMI. <https://szinhaztortenet.hu/hu/interview/-/record/ITV18406?from=szinhaztortenet-forum>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.

67 Interjú Balogh Gézával (készítette Szántó Viktória. 2018. PIM-OSZMI. <https://szinhaztortenet.hu/hu/interview/-/record/ITV18521?from=szinhaztortenet-forum;jsessionid=52FC52FCC5B4A5D4ED4C74C04F16D8D4>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.

VARÁZSFUVOLA, 1995

„Tarka olasz színház a színpadon. Hangol az orchesterben lévő zenekar. Meghajol a bábkarmester. Akként kezdődik, mint Ingmar Bergman Mozart-megfilmesítése (1974). Úgy közelíti meg a klasszikussá lett operát, hogy mai játékszerré változtatja. Koós Iván a Csili Művelődési Ház marionett-együttesével, az Astrával elkészítette elbűvölő báboperáját, majd a Budapest Bábszínházban kiérlelt bábjaival és velük játékosan egybeforrott díszleteivel Meczner János újrendezte.

Az egyes képek után összezárul a piros előfüggöny. Betartva az egykorú színház konvencióit, antedatálják a produkciót. Pamina arcképe az egykorú árnykép-kivágás modorában elevenedik meg. A múlt századi délnémet préseltképek modorában elkészített figurákkal nem a megszokott plasztikus bábukat állította színpadra, hanem hangsúlyozta grafikus jellegüket.

A bábok taglejtése is antedatálnak mondható: az áriák közben olyan félszeg mozdulatokkal gesztikulálnak, amint ódon operai előadásokban az énekesek.”⁶⁸ (Molnár Gál Péter)

„A Játszó-téren felállított kisméretű színpad két oldalán páholyokban bábnézők foglalnak helyet. Műsorfüzetet lapozgatnak, látcsővel pásztázzák a nézőket. Egy elegáns úr virágot nyújt partnerének. A zenekari árokban hangol a báb-zenekar, majd megjelenik a karmester, és felcsendül az opera nyitánya. (...)

Amikor Tamino megpillantja Pamina rokokó árnykép-ként megjelenő arcmását és elénekli a Kép-áriát, a sziklák hasadékaiban virágok nyílnak. Komor éjszakai égbolt alatt, kősziklák között hangzik fel az Éj királynőjének első áriája. A második (Bosszú-)



Nyitány



Tamino és a három Hölgy



Papageno és a fiúk



Tamino Sarastro templomában

áriája közben denevérek röpködnek. Sarastro templomát a Napkorong szimbolizálja. Sugarai alatt győzelmi kórust énekelnek a szakállas papok, köszöntve Taminót és Paminát, akik sikerrel kiállták a hármass próbatételt. Amikor Papageno és Papagena végre egymásra talál, a család tüstént megszorodik, apró Papagenók és Papagenák tucatjai sereglenek elő. Amit a Salzburgi Marionettentheater mindvégig komolyan vesz, azt a Budapest Bábszínház előadása – ugyanannyi gonddal, szeretettel és tisztelettel – idézőjelbe teszi.”⁶⁹ (Balogh Géza)

„A papírszínpad századfordulás, elegáns operaházi belsőt idéz, főúri közönységgel, nagy csillárral. A pasztellszerű síkmarionett-figurák nemcsak az operai statikusság hű kifejezői, a hetvenes évekbeli, még igazi grafikusok által tervezett mesekönyvek szín- és képvilágát is visszaidézik. A papírszínház zenészei is síkbábok – egységes operai hangulat és légkör fogadja a gyerekközönységet. A színpad színpadán zajlik az egyszerűsített (bár a folytonos eltűnések és egymás keresgélése miatt mégsem annyira érthető) játék. Semmi nem túl ijesztő; ízléses, szolid a látvány. Forgách András szövege inkább a képileg is nyomtatékosított Éjszaka és Nap harcára összpontosít.

Hogy milyen cézzattal kerül Pamina Sarastrohoz, miféle nevelési elveket kell megcáfolni s jó irányba terelni: ez a réteg hiányzik. A három hölgy sem zavar sok vizet, a kisfiúk pedig talán a kelleténél ritkábban jelennek meg. A gyerekek bizonyára szívesen vennék a hozzájuk hasonlók gardírozását. A sík marionett is sokat tud: visszacsúszik például a főpapok ruhaujja, ahogy gesztikulálnak.

Ezek azok a kis csodák, amelyek hozzáadnak még valamit a domináns zene csodájához. Nem tudni, mi fogja meg a nyolc-tíz éves nézőket, de akár a csillagos ég látványa, akár az operai vörösbársony díszlet, akár a trillázó szép hangok teszik: tátott szájjal, csöndben figyelnek. Pedagógiai célzatú, egyszerűsített, talán a humort is kevésbé kiaknázó a játék: mégis teljesíti feladatát, azaz kereken elmond egy mesét.”⁷⁰ (Budai Katalin)

(Wolfgang Amadeus Mozart: *Varázsfuvola*. Adaptáció: Forgách András. Tervező: Koós Iván. Rendező: Meczner János. Közreműködők (hangfelvételtől): Ágay Karola, Csengery Adrienn, László Margit, Réti József, Melis György, Gregor József. Szereplők: Blasek Gyöngyi, Juhász Ibolya, Bognár Péter, Erdős István, Gyurkó Henrik, Kemény István, Pataky Imre)

69 Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon*. (Vince Kiadó, 2010. 193-194. o.)

70 Budai Katalin: *Papírfuvola*. (Színház, 1995. 12. 16. o.)

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA, 1999

„A jubileumi év (ötven éves a Bábszínház, száz-harmincöt éve halt meg Madách Imre) díszelőadásának szánták a Szilágyi Dezső által átköltött *Az ember tragédiáját*. A szerzői példány bejátszatja az egész épületet: az előcsarnokban, lépcsőházban és a függöny előtt a londoni szín Bábjátékosa sípládájával, kesztyűs bábokkal szólítja be a közönséget. Majd az első tüllfüggönyön vetítve megjelenik az állatövi csillagkép, a Zodiákus jele. A történelmi színek előtt egy nyíl a soros jelképre mutat. Vagyis a csillagképek végigkonferálják és kozmikus közegbe helyezik a madáchi misztériumjátékot.

A Mennyben játszódó első szín: »Fekete háttéren csillagalakzatok, lebegő-áttetsző angyalok. Lassan leereszkedik egy tűzgömb, kiválik belőle két vakító kéz, és a szín alsó harmadában két lebegő emberalakot helyez el, majd elúszik«. A két kéz már szerepelt *A fából faragott királyfi* bábfeldolgozásában anyagelvű Teremtőként.

Az adaptáció legmerészebb változtatásaként a Londoni szín Bábjátékosának drámai fontossága megnövekedik. Nem kebelbeliként lép a bábuk élére, nyitja-zárja a felvonásokat. Az átdolgozás a Bábjátékos kiemelésével exponálja a londoni haláltáncnak az utolsó színbe áthelyezését. A történelem alakjai és a danse macabre figurái összegezik útjuk kilátástalanságát. Nagy Bábjátéknak rémlik Madách megbabosítása. Az anyag olvatag engedékenységgel adta magát a bábszínre alkalmazáshoz, mintha ez volna a legtermészetesebb színházi formája.”⁷¹ (Molnár Gál Péter)

„A színház az egykori igazgatót, Szilágyi Dezsőt kérte fel a szövegkönyv elkészítésére és Garas Dezsőt a rendezésre, azzal a szándékkal, hogy a korábbi évtizedek nagy nemzetközi sikereire visszautalva összebékítse vagy szembesítse a Szilágyi által képviselt bábszínház-eszményt az ezredforduló színházi gondolkodásával. A szövegkönyv



A párizsi szín

⁷¹ Molnár Gál Péter: *Bábszínháztörténet*. (In.: *Bábszínház 1949–1999*. Szerk.: Balogh Géza. Budapest Bábszínház, 1999. 71–72. o.)



Erdős István (Lucifer) és a báb-emberpár



Ádám és Éva az Édenben



A bizánci színház

és a megvalósult előadás egybevetése világosan mutatja a két korszak között feszülő ellentéteket. Garas Dezső a kézhez kapott szövegkönyvből csak a szerkezeti vázlat, az átcsoportosítások egy részét, valamint a húzásokat vette át (aztán további drasztikus rövidítésekkel élt), a szemléletéből semmit. Szilágyi szövegkönyve látványos, szép, esztétikus, emelkedett hangvételű előadást előlegez, Garas ironikus, gunyoros, groteszk játékot hozott létre. A legfontosabb, amit megtartott, a Bábjátékos szerepének kiemelése. Az előadásban azonban nem az előcsarnokban meg a nézőtéri feljárókban találkozunk vele, hanem a színpadon. Ő egyben az Úr. Nem a hangja, mint az évtizedekkel korábbi konvenciók megkívták, és az átdolgozó sejtetni engedte, nem is fehér kezek, mint a szövegkönyvben áll, hanem egy vásári bábjátékos. Ennek megfelelően olyan az egész előadás, mint egy vásári bábjáték. Harsány, mulatságos, nyers és tiszteletlen.⁷² (Balogh Géza)

„Bábszínházi társulat játssza *Az ember tragédiáját*. A színigazgató az Úr. Helyes, nagy csepűrágó az öreg. Nem könnyű kézben tartania ellazult társulatát. Az egyik hozsannázó kissé kaptatos, majd' elejt egy bolygót vagy micsodát. A főszínész elégedetlen, talán direktor akar lenni, benne van a korban, ősz a szakálla, gunyoros a modora, pimaszul ócsárolja a produkciót. Az igazgató visszautasítja a kritikát, végül kiszúrja a lázadó szemét egy kis műhelymunkával: dolgozhat a stúdióban, ott van neki két szereplő, díszletnek két fa. Leveszi a mindenható komédiás a vándorszínház-doboz fedelét, megnyílik a Paradicsom, kezdődhet a játék.

Az előadás rendkívül gazdag a tornyozott látványban. Az édeni emberpár elefántormányon hintázik. A fáraóbáb embertrónon ül, a múmia csakugyan »kiváncsisága iskolás fiúknak«, jönnek is zárt csoportban, tanári felügyelettel múzeumlátogatni. Miltiádész görög brüsz, kar nélküli

72 Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon*. (Vince Kiadó, 2010. 206. és 208–209. o.)

torzó, hiszen sebesült, a demagóg nép minden egyede lábasfejűek tömegéből van összevarva, szájukon dugják ki lefordított hüvelyekkel halált mutató kezüket. A vesztes gladiátor teste Rómában darabokra hullik. Péter apostol viszont egyenesen Csontváry vásznáról kivágva érkezik. A bizánci pátriárka düledt szemű (szemforgató) csonka gúla, feje-teste egybeszabva, ugyanitt a korszellem csontvázas-bányás boszorkányját produkál. Kepler kettéhasadt (szizofrén) óriáskoponyájából lép ki a picike álom-Danton, a balkon-színpadon karjait egyszerre lóbáló, rendíthetetlenül összefortt forradalmi hadsereggel. Londonban felvonulási táblákon ülnek a társadalmi rétegek képviselői, a Lovel-történetet képmutogató meséli el. A falanszterben robotok tevékenykednek, az űr háttérvetítésén Ádám

szputnyikként kering, az eszkimóknál lepedő a buckás hómező.

Az előadás féligsikerültségének okát a bábszínház szakmai és módszertani elbizonytalanodásában látom. Megszűnt a paraván, előjött a takarásból a színész s vele az ember-báb együttélés megannyi változata, amire a műfaj művelői még nincsenek felkészülve.⁷³ (Koltai Tamás)

(Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Dramaturg: Szilágyi Dezső. Zene: Sály László. Tervező: Balla Margit. Társrendező: Urbán Gyula. Rendező: Garas Dezső. Szereplők: Beratin Gábor, Kovács Marianna, Erdős István, Pataky Imre, Juhász Ibolya, Kenyeres Zsuzsa, Kovács Katalin, Kuthy Ágnes, Papp Orsolya, Szakály Márta, Bassa István, Czipott Gábor, Csajághy Béla, Csák Zsolt, Giovannini Kornél, Gruber Hugó)



Próbamegbeszélésen: Balla Margit, Meczner János, Garas Dezső, Urbán Gyula (háttal)

73 Koltai Tamás: *Tragédiácska*. (Élet és Irodalom, 1999. október 23.)

DON QUIJOTE DE..., 2004

„Don Quijote az aszkétikus, gyenge emberi szellem harcba indulása az igazságért, a bajba jutottakért, az eszményképeiért. Ő az, aki mindig tragikomikus vagy tragikus szituációkba kerül. Mellette, aki mindig két lábbal áll a földön: a pragmatikus Sancho Panza. És valami nagyon humánus dolog történik: Sancho eltanul valamit Don Quijote idealizmusából, de Don Quijote is átvesz valamit szolgája gyakorlatiasságából. És ez nagyon szép.

Számomra a donquijotizmus azt jelenti, hogy az ember vállalja felelősséggel a kiválasztott utat, őrizze meg a spiritualitását, és ne fulladjon a realitás nyomorába, ne alacsonyodjon le, ne hagyja el magát, harcoljon az elveiért, a céljaiért, a közlendőjéért, amit a világnak szán. Ezért rendeztem meg Nagyváradon Fuchs Palival 1956-ban, csak bábokkal, de nem volt elég ereje. Másodszor Kecskeméten rendeztem meg, 1994-ben. Ott találtam rá egy sokkal

átfogóbb megoldásra, a realitás, az álmok és a játék színpadára, vízszintes elrendezésben. A kifejezési eszközök: álarcos ember, pantomim, bábu, árnyék. Az álmok színpada egy kis színpadocská volt marionettekkel, a realitásé egy pódium, ahol az emberek civakodtak. Beiktattam néhány hordószónoklatot – á la Hyde Park –, a királyét az erőről, az ördögét a politikáról, a Halálét életről-halálról, a bohócét a játékról, az angyalét a szerelemről. A rendezés alapja az a kaland, amikor Don Quijote egy szekeret lát a királlyal, az ördöggel, a katonával, az angyallal és a bohóccal. Nálam ők vándorszíneszek, akik a Don Quijotét játszót elvesztik az úton, mert részeg volt. Sanchójuk se volt. A trupp az utcáról szed össze egy Don Quijotét, egy értelmes, szakállas civilt, aki belemegy a játékba. De honnan kerül Sancho? Nos, ő a teremben ült és chips-et majszolt – alacsony volt és szemtelen.



Don Quijote: Kálid Artúr



Próbbán: Csák Zsolt, Kálid Artúr, Tárnok Marica és Kovács Ildikó



Előadás az előadáson belül: Pedro mester bábszínháza

Amikor a színészek felvonszolják a színpadra, első kérdése: „Jó-jó, de mennyit fizettek?” És pénzért szerződik le. Így kezdődik a darab.”⁷⁴ (Kovács Ildikó)

„A kecskeméti harsány, vásári tradíciót középontba állító előadást néhány év múlva egy teljesen más rendezői felfogásban színre vitt Don Quijote követi: egy kamaraszínpadi változat, három szereplővel.

A keretjáték egy hétköznapi szituációval indítja az előadást. Három munkást látunk műszak után az öltözőben. Egyikőjük kilóg a sorból, könyvet olvas. Ő az álmodozó, az idealista típus, akit kollégái elkezdnek ugratni. Ő válik Don Quijote megtestesítőjévé, Kálid Artúr személyében. A másik két színész – Csák Zsolt és Tárnok Marica – játssza az összes többi szerepet. Kálid Artúr kivesz az öltözőszekrényéből egy mellvértet, és felcsatolja. Majd egyik társa közlelő egy

erős reflektort fordít a szemébe, mintegy elvakítva őt, mialatt a másik ráteszi a félmaszkot és a borbélytál sisakot a fejére. Ezután formálódik a karakterhez a mozgása is. Elkezd keresni a figurához illő mozgásformát, mely pantomimes helyben járássá alakul.

A jelenetekben eltérő típusú és méretű bábok jelennek meg. Don Quijote állandó kísérfője, Sancho, csak bábként szerepel. A lovaggá ütés jelenetében egy pajzsot kap hősünk, melynek a tetején, egy kis számaron ülő bábfigura látható. Vagyis Don Quijote maga alakítja Sancho szerepét is. Híres lova, Rosinante egy játék vesszőparipa, hosszú boton. Kalandjai során először egy birkanyájával találkozik, amelyet ellenséges hadseregnek vél.

A nyájat festett vászonra rávarrt birkafigurák alkotják reliefszerűen. Az egyiket egy rúdra rögzítve mozgatja az egyik színész, míg a másik színész a szoknyaként

74 Részlet Horatiu Damian interjújából. (Fordította: Seprődi Kiss Attila. In.: Kovács Ildikó *bábrendező*. Szerk.: Szabeni Zsuzsa. Koinónia-OSZMI, Kolozsvár, 2008. 94–95. o.)

kialakított nyájképbe bújva mozog a színpadon. A színpadon minden lehetséges, hiszen a játékról szól, melyet a nézőkkel összekacsintó rendező irányít. Így lehetséges az, hogy Don Quijote fegyvere nem más, mint egy zöld esernyő, ezzel támad a birkanyáját mozgatókra. Ettől válik Don Quijote figurája is tragikomikussá. A gályarabok jelenetében az egyik színész rabjelmezben jelenik meg, a másik fegyőrként tart a vállán egy hosszú csövű puskát, melyen a rab bábok csüngnek. Ezek valójában kitömött rongybabák, ennek megfelelően is mozgatják őket.

Pedro mester bábszínházával a marionett játék tradíciója kerül ironikus megvilágításba. A két színész behoz egy alacsony asztalt, azon egy kisméretű marionett színpaddal. A díszes portál mögött azonban nincs háttérfüggöny, emiatt a bábok mögött láthatóvá válnak a mozgatók. Mivel csak a testük középső részét emeli ki a keret, groteszk testképeket alkotnak a kicsiny bábokkal. A keret csak felmutatja a konvenciót, de az illúzió megtörése felvállalt. Don Quijote pedig végignézi saját hőstetteit: ahogy legyőzi a bikát vagy a kínai sárkányt, hogy megmentse Dulcineát. Az idillikus szerelem képe után következik a groteszk parafrázis. Dulcinea egy frivol óriásbábként jelenik meg a színpadon. Vad tangóba kezd a lovaggal. A két mozgatója úgy veszi körül a rongybabát, hogy Don Quijotét körbefogják. Aléltan dől le a padra, de Dulcinea ráugrik és közöszülést imitál vele. Don Quijote hirtelen kicsúszik alóla, a padlón kapkod levegő után, mintha csak egy rémálomból ébredne.

A Tükrös lovag óriásbábja egyik végpontja a bábtechnikai skálának. A nála másfélszer nagyobb figurától sem retten meg Don Quijote, amikor rátámad, éppen tükröfóliás pajzsával találja szembe magát. A drámai szembesülést önmagával – vagyis azzal az idejemúlt eszmével, mely nem ad megoldást a jelen problémáira – csend követi, majd leveszi maszkját, és a Tükrös lovag bábja is lelepleződik. A fényváltás kioltja az illúziót, a pajzs

mögött láthatóvá válik a napszemüveges mozgató, aki gúnyosan kacag a lovagon. Don Quijote megpróbáltatásai azonban ezzel még nem érnek véget. Maszkjától megszabadulva immár jelenbe tér vissza, és korunk civilizációs problémái (háborúk, éhínség, nyomor, betegségek, globalizáció, környezetszennyezés) ellen veszi fel a küzdelmet, melyek a háttérfalra kivetítve videó montázsként jelennek meg. Don Quijote, aki most már hadban áll az egész világgal és az azt reprezentáló médiával, ezekkel is tehetetlenül küzd. Észre sem veszi, hogy küzdelme reménytelen, hiszen amivel hadakozik, az csak szimulákrum. Ez a jelenet is hirtelen, dinamikus fény- és hangeffekt váltással ér véget. A lovag egyedül marad az üres színpadon, leül a padra, csak hű fegyverhordozója, Sancho marad mellette. A túl sok impulzus szinte az örületbe kergette. A bábnak mondja el győtrő gondolatait, miközben a szélmalom elleni utolsó küzdelmére készül, melyből érzi, hogy nem fog visszatérni. Az előbbi vetítővászon most árnyvászonná változik. A szélmalom egy forgó ventilátorpropeller árnyékaként jelenik meg. Don Quijote belép a vászon mögé, és őt is árnyként látjuk. Az ütemes dobszóra egyre magasabbra emeli karját, míg egy fényváltás után lehull a vászon, a színész eltűnik, és az anyaghalmon egy kicsiny Don Quijote báb jelenik meg a fényutcában: az ikonikus figura szellemiségének örökérvényűségét jelzi.

A kilencvenes évek során elfogadott konvencióvá válik, hogy a bábu mögött látható a mozgatója is, és viszonyrendszerük a narrációtól a különféle szerepfelvétel játékokig árnyaltan strukturált, de hogy az előadásszöveg ennyiféle stílus és játékmód modult kombináljon egy koherens egésszé, az csak Kovács Ildikó rendezéseiben tapasztalható.⁷⁵ (Fekete Anetta)

(Kovács Ildikó – Zalán Tibor: *Don Quijote de...*
Zene: Gyöngyössi Levente. Tervező: Dan Frăticu.
Rendező: Kovács Ildikó. Szereplők: Kálid Artúr, Csák Zsolt, Tárnok Marica)

75 Fekete Anetta: *Tradíció és invenció*. (DLA doktori dolgozat, SZFE 2018)

SZEGÉNY DZSONI ÉS ÁRNIKA, 2005

„A Budapest Bábszínház felelevenített egy lassacskán feledésbe merülő klasszikus bábhagyományt, a hetvenes évek állami bábszínházi stílusát, technikáit. Mívesek voltak a pálcikabábok, igényes az előadás látványvilága, jól követhető a történetmesélés. Elegánsan oldottak meg olyan nehezen szcenírozható mozzanatokot, mint Dzsoni és a rablók kergetőzése vagy a ketrecből való szabadulás. Mindennek köszönhetően a gyerekek odaadó figyelemmel követték az előadást. Ez a figyelem megmaradt a hosszan kitarított lírai pillanatokban is, Dzsoni és Árnika első ölelésekor, vagy amikor a dadává nemesülő boszorka gyöngéden dajkálja Dzsoniék gyermekét. A történetet a zongorázó Apuka és az eseményekkel együtt élő, lakást, vagyis játékeretet átrendező Kislány meséli el közösen. Ez a közös

történetmondás azonban kevésbé kidolgozott, mint a megelevenedő mese.”⁷⁶ (Perényi Balázs)

„A dramaturg finoman bánt a szöveggel. Megtartotta a »mese a mesében« szerkezetet, ami a »színház a színházban« szituációt csavarintotta úgy, hogy »bábszínházban színház, s abban bábszínház« lett belőle. Ezt fűszerezte még Darvas Ferenc zeneszerző és Kátai István (Apa), akinek segítségével a mese a zenéből kerekedik ki.

A zongorázó Apa és Kislánya (Ellinger Edina) kezdi az előadást. A kislány egyszer csak felkiált, kérve, hogy apja azt a mesét mondja el neki, amit az előbb játszott zongorán.

A mese megelevenedik. A szoba átalakul: a hosszú komódsor tetején bábok jelennek meg, s a Kislány segítségével ügyesen kiaknázzák a környezetük



Kátai István (Apa) és Ellinger Edina (Kislány)

⁷⁶ Perényi Balázs: *A lesajnált kistestvér*. (Színház, 2006. 8. 5. o.)

László Ervác: Szegény Dzsóni és Árnika 2005. augusztus 26.

ÁRNIKA *Dzsóni* 1043
Változz kacskává!
 Bízod csak rám. (Kibújik a rácson) Legyek én az ember, és
 de de csak vágyok te Árnika. Legyek én Árnika és Árnika
 Dzsóni a kacsa. (Emberre változik, Dzsóni meg kacsként az ember)
 szintén kiszűl a kettrecből)

DZSONI: Hát ezt egyszerűen kitaláltad, de most aztán iszkiri.

ÁRNIKA: *Látod minden részben van valami jó. László*

KISLÁNY Dzsóni Változz át!

DIA RABLÓK + KETREC

IL/6 1044?
R.

DZSONI: Legyek én az ember... (átváltozik, szegény Dzsóni szét, ahogy a lába bírja, de közben a rablók a szára felébrednek)

IPIAPACS: A teringettét!

ALVEZÉR: Nem hiszek a szemeknek!

RABLÓ I: Hát ezek elszöktek!

IPIAPACS: Utánuk!

ALVEZÉR: Kerítsétek be őket!

RABLÓK: Arra! Nem arra, erre!
1045
R SZCBA

IL/D Kisrka

Kislány: *Tényleg minden részben van valami jó?*
 Apa: *Tényleg minden részben van valami jó.*
 Anya: *Azt hozták mindent...*
 Kislány: *Ez tényleg igaz? Most igen vagy nem?!*

Részlet a forgatókönyvből, Lengyel Pál bejegyzéseivel



Árnika, Dzsoni és a Százarcú Boszorka

adta lehetőségeket. Így lesz a csipketerítőből királyi palota, a cserepes virágokból félelmetes rengeteg erdő, a szekrény fiókjából a Százarcú Boszorka kincseskamrája, a zongora fölötti képből pedig maga a Hétfejű Tündér kel életre. Vetített háttér színesíti a látványt, s olykor fontos dramaturgiai funkciót tölt be: az évszakok jelképeinek segítségével érzékelteti az idő múlását. Orosz Klaudia bábjai ötletesek, szemet gyönyörködtetők, s némiképp emlékeztetnek Lázár Ervin állandó illusztrátorának, Réber Lászlónak a rajzaira.

A Kislány egyszerre írója, nézője és rendezője Szegény Dzsoni és Árnika történetének. Gyakran megakasztja apját a mesélésben, kérdéseket tesz fel, kitalálja a folytatást. Beszélgetésük olyan témákat érint, mint harag, szeretet, barátság, felelősség, félelem, árulás. A bonyolult szerkezetet a térhasználat segít átláthatóbbá tenni. Az Apa és a Kislány világát a komódsor átláthatatlan fala élesen elválasztja a bábok által megjelenített mesevilágtól, amely a mese megszakításakor elsötétül.

Lázár Ervin néhány mondata gazdát cserél: bizonyos szövegek Árnika helyett a Kislány, a király helyett az Apa szájából hangzanak el. Ezzel az előadás (az eredeti mesénél hangsúlyosabban) azt sugallja, hogy Árnika története a Kislányról szól, s Östör király nem más, mint az Apa mesebeli kivételése.

A dramaturgia abban is a színház sajátosságaihoz igazítja a szöveget, hogy elhagyja a kevésbé látványos epizódokat. Így például Dzsoninak és Árnikának a Hétfejű Tündérhez vezető útja megrövidül, csak egy pásztorral, a rablókkal és a »tizenkét nagyon testvérrel« találkoznak. A focimeccset a háttérre vetített – túl hosszúnak tűnő – animációs filmen látjuk. Ekkor válik legösszetettebbé a »színház a színházban« helyzet, ugyanis a mérkőzést három közönség nézi: két bábpandur, a Kislány és a publikum.

Az előadásnak több vége van. A várva várt hepiend már a Hétfejű Tündérrel való találkozáskor bekövetkezik, ám a boldogság halasztódik, mert a hazatérő pár útja elhalad a Százarcú Boszorka háza mellett is, aki belátja és jóváteszi hibáit, és csak



A rendező: Lengyel Pál

ekkor csapnak a fiatalok nagy lakodalmat. De a Kislány kérdezősködésére az Apa még újabb fordulattal toldja meg a mesét: a boszorkány lesz a fiatal pár gyerekének dadája. Az előadást végül a Kislány és az Apa melankolikus-filozófikus párbeszéde zárja a jó vég elérésének lehetőségéről. A lagzi vidámsága felnőttesen borongós hangulatba fordul.⁷⁷ (Lőnhárd Ágnes)

(Lázár Ervin: *Szegény Dzsoni és Árnika*. Dramaturg: Nánay István. Zene: Darvas Ferenc. Tervező: Orosz Klaudia. Videóanimáció: Kovács Ivo. Rendező: Lengyel Pál. Szereplők: Kátai István, Ellinger Edina, Juhász Ibolya, Kenyeres Zsuzsa, Rusz Judit, Turcsányi Erzsébet, Ács Norbert, Bognár Péter, Csák Zsolt, Gyurkó Henrik, Kemény István, Monori Balázs)

77 Lőnhárd Ágnes: *Mese a meséről*. (Színház, 2006. 3. 13. o.)

SZENTIVÁNÉJI ÁLOM, 2006



Gémes Antos (Oberon)
és Ellinger Edina (Puck)

„Amikor felmerült a Budapest Bábszínházban, hogy meg kellene hívni egy rendezőt azok közül, akik az ezredforduló idején minden kétséget kizáróan nemzetközi élvonalba tartoznak, habozás nélkül Josef Kroftát javasoltam. Hamarosan megkezdődtek vele a személyes tárgyalások. Állandó munkatársa, barátja, Milan Klíma is eljött vele Budapestre. Több napon át hármásban latolgattuk, mivel mutatkozzon be a magyar fővárosban. Számos ötlet merült fel, amelyet másnapra elvetett. Némelyiket napokig dédelgette, egyre lelkesebben állt ki mellette, majd mégis másikat javasolt. Eleinte olyan művet akart színpadra állítani,

amit még nem rendezett sohasem. Közben gondosan figyelte a társulatot, előadásokat nézett, szereposztásokat rögtönzött. Végül mégis úgy döntött, hogy a *Szentivánéji álom* lenne a legalkalmasabb. Én lelkesen fogadtam a hírt, hiszen jól emlékeztem a DRÁK hatalmas sikerére Franciaországban. Amikor szóba hoztam, lehurrogott: »Csak nem képzeled, hogy azt az előadást fogom még egyszer megcsinálni? Azóta már Norvégiában és Lengyelországban is megrendeztem, de egyik se hasonlított a másikra!«

A Budapest Bábszínház premierjére negyvenkét évvel azután került sor, hogy a színház jogelődje,

Semjén Nóra (Heléna) és Kemény István (Demetrius)

az Állami Bábszínház első nagy szakmai sikerét aratta Shakespeare vígjátékával. Valamennyi próbán jelen voltam. Nagyszerű munka volt, a színészek és a műszakiak egyaránt lelkesedtek érte. A Budapest Bábszínház életében komoly fordulatot jelentett a vele való munka. A produkció szokatlan volt. Lehetett szeretni, és lehetett elutasítani.

Ez az előadás a színházról szól. A középben álló pavilon valójában egy színház színpada. A Budapest Bábszínház stúdiószínpadának színpadán tehát egy színpad van. Ebben a színházban Puck a főrendező és a durcás, nárcisztikus, rockstár ambícióktól fűtött Oberon az igazgató. Mindenféle előadásokat tartanak itt, még bábjátékokat is. Itt látjuk – kötélen lógva, »festői« környezetben, azaz hevenyészve odamázolt hegycsúcsokkal a háttérben – a tehetetlen bábbá változott és érzelmeikben mind jobban összekuszált szerelmeseket, akiknek egymást túllícitálva-lefitymálva időnként arra is marad energiájuk, hogy stílusgyakorlatokat mutatssanak be patetikus kulisszahasogatásból, vagy éppen sztárallűrökből. Mert ebben az előadásban ki-besétálnak a szereplők a maguk teremtette szituációk között, hol »átélnek«, hol külső szemlélőként figyelik önmagukat vagy báb-hasonmásukat, hol pedig egyszerűen színészkednek, alakoskodnak, demonstrálnak. Vagy ha éppen megsértődnek, »dobják« szerepüket.⁷⁸ (Balogh Géza)

„A mesteremberek próbájával kezdődik a *Szentivánéji álom*. Míg Vackor szerepet oszt, addig Zubolynak és Dudásnak gondjai akadnak a munkával: az előbbi már Herkules hanghordozását intonálja, miközben az utóbbi kétségbeesetten próbál egyensúlyozni a levelek eltakarítására szolgáló lapáton. Oberon, a tündékirály földet söprő hatalmas fallosza olykor mikrofonként, máskor szőrpamacsként, tollseprűként vagy éppen Titaniát és Puckot behálózó indaként használatos – túl a nyilvánvaló rendeltetésén. A színpad két oldalán elhelyezett hangszerek közül az üstdob a boszorkányságra utal, az ütők Demetrius és Lysander párbajánál fegyverként szolgálnak. Így válnak Josef Krofta pergő



ritmusú, ötletgazdag rendezésében a kellékek, a tárgyak stilizáltságuknál, metaforikusságuknál fogva a színpadi költészet részévé.

Krofta elképzeléseinek megvalósulását maximálisan szolgálja a Jaroslav Milfajt által tervezett tér. A történet egy szoborparkban játszódik. A tér hideg szabályossága, megtervezettsége éles ellentétben áll a történet irracionalitásával – ahogy a szerelmesek ruhájának piros, sárga, rózsaszín, narancssárga színösszeállítása is a park és a tündérvilág alakjainak alabástromfehérségével. Lysander és Hermia kirándulóként, kerékpárt tolvaj, Demetrius és Heléna golfjátékosként jelenik meg a színen. Később, amint a fiatalokat beszippantja a bűvös éj, úgy vedlenek át a rikító színekből fehérbe. Merthogy Milfajt színpadán egyébként minden fehér és márvány. A középpontban kapu áll, oszlopai között függönnyel, homlokzatán számarféjjel. A kapu (báb)színpadként funkcionál, a függöny összehúzásakor azonban inkább kulisszának látszik. Nem mellékesen: az Erzsébet kori színház hátsó függönyére emlékeztet. Az építmény tetejére két meredeken kanyargó lépcső vezet, itt lesz majd Titania és Zuboly nászi ágya.

78 Balogh Géza: *Josef Krofta álma Budapesten, Szent Iván éjjelén*. (Art Limes, 2008. 5. 116-117. o.)



A mesteremberek: Pályi János, Ács Norbert és Schneider Jankó

Krofta olvasatában a *Szentivánéji álom* a fékevesztett, érzékeibe belefelejtkezett fiatal szerelmesek manipulálhatóságáról és a színházasról szól. A rendezés folyamatosan reflektál a színházra. A rendező elhagyja a kerettörténetet, Theseus és Hippolyta esküvőjét és az arra való készülődést. Ez a dramaturgiai egyszerűsítés és az erőteljes húzás által hangsúlyosabbá válik Puck központi szerepe. Ellinger Edina Puckja örökmozgó kópé, minden lében kanál rosszcsonot. A szerelmesek az önmagukat ábrázoló bábokat mozgatják, a szereplőket pedig Puck. Ennek a cserfes manónak a kezében futnak össze a szálak, mindent és mindenkit ő irányít. Vitalitásával, szexualitásával még Oberon felett is uralkodik. Ő még azt is megengedheti magának, hogy káromkodjon, ha az események nem úgy alakulnak, ahogyan azt szeretné.

A mesteremberek számának csökkentésével mindhárom színész jól járt: szerepeik jobban elkülönülnek egymástól, és hálásabb karakterek formálhatók, mint eredetileg. Schneider Jankó Zubolya bármit képes megtenni azért, hogy a bemutatató létrejöjjön, és mindent bevállal a remélt

siker érdekében. Az a fajta amatőr színjátészó, akit nem lehet annyira megsérteni, hogy végleg elmenjen a kedve a színpadtól. Puck mellett ő a másik figura, aki meghatározza az előadás ritmusát. Ács Norbert hisztiző, hamar síva fakadó, toporzékoló kisfiúból indítja Vackort, a *Pyramus és Thisbe* című szörnyű, víg tragédia rendezőjét, hogy aztán az előadáson több szerepben, igazi színházi mesteremberként lássuk viszont. Pályi János tágra nyílt szemű, semmit nem értő Dudása mintha egy burlesztkéltől toppant volna elénk.⁷⁹ (Szekeres Szabolcs)

(William Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Átdolgozó: Miloslav Klíma – Josef Krofta. Arany János, Eörsi István és Nádasdy Ádám fordításának figyelembevételével a magyar változatot készítette: Balogh Géza. Zene: Vratislav Šramek. Tervező: Jaroslav Milfajt. Koreográfus: Király Attila. Rendező: Josef Krofta. Szereplők: Gémes Antos, Radics Rita, Ellinger Edina, Kovács Judit, Semjén Nóra, Teszár Csaba, Kemény István, Schneider Jankó, Pályi János, Ács Norbert, Kovács Katalin, Papp Orsolya)

79 Szekeres Szabolcs: *Puck bábszínháza*. (Színház, 2006. 11. 19-20. o.)

A SZARVASKIRÁLY, 2007

„Legutóbb 2007-ben szántam rá magam, hogy korábbi tapasztalataim alapján még egyszer ne kívágyjak *A szarvaskirály* meghódításának. Két dolgot biztosan tudtam, azt, hogy ezúttal bábokkal fogom színpadra állítani, és hogy csak akkor leszek képes más, új színeket, új gondolatokat felfedezni Heltai átköltésében, ha le tudom gyűrni elfogultságomat, és el tudok szakadni a korábbi két találkozás szemléletétől. Az utóbbihoz először olyan segítőtársat kerestem, aki tárgyilagosabban és racionálisabban nyúl az anyaghoz, mint én. Nánay István, aki dramaturgként szerepel az új előadás plakátján, valójában elsősorban a vitapartner szerepét töltötte be. Először a saját korábbi átalakításom, Gozzi szövegkönyve és Heltai 1955-ben megjelent változata nyomán drasztikus átalakításokat végzett azon a szövegen, amelyet én még mindig némi meghatottsággal tudtam csak kézbe venni. Elhagyta Brighellát, a varázslót, aki valamennyi korábbi változatban a háttérből mozgatta az eseményeket. Helyette Angelára bízta a megoldást:

„Szripp, sznapp, szparadrapp, egy lélek se mozdul!
Megszabadítlak, Deramo, a gonosztól!
Az én szavamban megszólal a végzet,
Én, a szerelmes varázsolok s igézek.”

Aztán hosszasan foltoztuk, javígtattuk azt a nemes és szép anyagot, amelyet egy 18. meg egy 20. századi varázsló ránk hagyott.

A szereplők belső szándékait, titkos gondolatait a manapság sokszor unalomig alkalmazott »nyitott« bábszínház tudja leleplezni. Aligha lehet eszményibb közege ennek az alakváltozásokra épülő történetnek, mint az a játékforma, amelyben együtt van jelen a szerep és a színész: látom a szerep életre keltőjét, aki megosztja velem legbensőbb, legtitkosabb gondolatait, partnerével pedig vagy őszintén és nyíltan beszél, vagy alakoskodik, szerepet játszik. Bonyolult kapcsolatrendszer jön így létre színész és báb, színész és partner, egyik és másik báb között.”⁸⁰ (Balogh Géza)

„A rendező nem kívánt aktualizálni, a mai korra utalni, a történeten túlmutató asszociációkat



A vadászat

80 Balogh Géza: *Változatok egy magyar bábjátékra*. (Art Limes, 2008. 5. 81–83. o.)



Erdős István (Pantalone) az Angela-bábbal, Csajághy Béla (Brighella), Rusz Judit (Clarice) és Schneider Jankó (Leandro)

ébreszteni. Leszűkített, lekerekített mesevilágot terem, ahol egyértelmű, ki a jó, ki a rossz, és kötelező a hepiend. A sebesen pergő, a figyelmet mindvégig ébren tartó cselekményben a változtatások eredményeképp még az eredeti darabhoz képest is nagyobb hangsúlyt kap a szerelem. (...)

És bár hókuszpókusz nélkül nem képesek sem felismerni, sem megszerezni az igaz szerelmet, a varázslás ebben az előadásban nem hatalom, csak eszköz, csupán egyik látványos eleme a történetnek. A rendező lényegében kihagyja az előadásból a drámában fontos szerepet játszó varázslót. A változtatás következtében a történet szereplői kevésbé tűnnek dróton rángatott báboknak. Angela és Deramo szerelme olyan erős, hogy még varázslói közbenjárás nélkül is le tudják győzni az erőszakot. Mielőtt még Deramo végleg lemond a becsapás művészetéről, és letépi nyakából a varázsigét tartalmazó amulettet, Angela állítja helyre a rendet. Heltainál Brighella az, aki ördögi

manipulátorként előre látja és befolyásolja az eseményeket, s ő oszt igazságot. Balogh Géza, varázsló híján, egy ötletes játékkal sejteti, hogy itt majd „király a királyra tört emel”.

Az előadás kezdetekor minden színész megkapja a hozzá tartozó bábfigurát. A bábok a megfelelő színész kezébe kerülve életre kelnek, igazi karakterekké válnak. Egyedi gesztusrendszerük és mozgásuk lesz. Bár a színészek mindvégig láthatóak, egyforma téglaszínű ruhájukban szinte el is tűnnek a kifejező arcú, gazdagon díszített reneszánsz ruhákba öltöztetett bábok mögött. Általában minden bábót egy színész mozgat, de egy-egy bonyolultabb mozdulat létrehozásában mások is segédkeznek, mint a bunraku-báboknál. A segítők ilyenkor arcuk előtt téglaszínű maszkot viselnek, kissé erőltetetten nyomatékosítva, hogy ők csak mozgatói, nem megtestesítői a karakternek. Olykor azonban a színészek kilépnek bábjaik árnycákból. Amikor egy figura olyasmit



Az igaz szerelem próbája. Ellinger Edina (Angela), Erdős István, Schneider Jankó (Deramo)



Dadri és Deramo

fogalmaz meg, amit nem mer vagy nem szabad kimondani, a báb »csendben marad«, és az őt mozgató színész beszél helyette. A legőszintébb mondatok, a rejtett igazságok tehát nem a bábon keresztül, hanem közvetlenül a színész által jutnak el a közönséghez. Mintha a báb lenne a test, a színész pedig a lélek.

A darab rendezésének mindig kritikus pontja a szerepcseré, az, hogy miként vándorol egy lélek más testébe. Ez itt úgy van megoldva, hogy a báb mögé másik színész kerül, így azonos marad a burok, a test, de más személyiséggé formálja azt a másik színész. Végül a bábok a megfelelő kezekbe, a lelkek

a hozzájuk tartozó testekbe kerülnek, a denevérré változott gonosz Tartaglia öngyilkos lesz. A győzedelmeskedő jók pedig reneszánsz táncot lejtve ünneplik az igazi varázslatot: a szerelmet.⁸¹ (Maul Ágnes)

(Carlo Gozzi – Heltai Jenő: *A szarvaskirály*. Tervező: Balla Margit. Zene: Darvas Benedek. Dramaturg: Nánay István. Rendező: Balogh Géza. Szereplők: Schneider Jankó/Kemény István, Beratin Gábor, Ruzs Judit/Papp Orsolya, Erdős István, Kovács Judit/Ellinger Edina, Ács Norbert, Radics Rita, Csajághy Béla/Bassa István, Szabó Lajos.)



Megcserélt szerepek: Schneider Jankó (Leandro) a Clarice-bábbal, Ruzs Judit (Clarice) a Leandro-bábbal

81 Maul Ágnes: *Testen kívüli élmények*. (Színház, 2008. 1. 19. o.)

LÍRA ÉS EPIKA, 2009

„A bábszínház hatvanéves évfordulójára meghirdetett jubileumi évad utolsó bemutatója Szabó Borbála – Varró Dániel *Líra és Epika* című játékos irodalomórája volt Mácsai Pál rendezésében. Mácsai most dolgozott először bábszínházban és a tevező, Bagossy Levente is most találkozott a műfajjal. Újságpapírból, hullámkartonból és csomagoló papírból készült bábjai mindenre képesek, amire a hátulról mozgatott hagyományos pálcás bábok. A papír egyszerre utal a történet és a szöveg irodalmi fricskáira és az egykor volt főúri bábjáték eleganciájára. Egyszerre jelzés és majdnem naturalizmus. A rendező pedig megérezte a bábjátékban azt, amiről Josef Krofta így nyilatkozott harminc év bábszínházi tapasztalatával a háta mögött: »Az animáció nem annyit jelent csupán, hogy mozgatjuk a bábót, hanem hogy lelket lehelünk bele. Lelket lehelni egy élettelen tárgyba nem azonos

azzal, hogy létrehozuk a valóság tökéletes másolatát. Nem az a jó bábjátékos, akinek a bábja egy villával képes felvenni és feltekerni egy szál spagettit. Ez mesterség, míg a művész arról győz meg bennünket, hogy minden tárgynak, amit megérint, saját lelke van, amelyet ő fedezett fel és ő kelt életre.«⁸² (Balogh Géza)

„A mese szerint két ország Epikum és Líria birodalma között dül az évszázados viszály. A két király úgy dönt, hogy Líra herceg és Epika házasságával véget lehet vetni a háborúnak, de az esküvő botrányba fullad. A kifürkészhetetlen sors azonban úgy hozza, akárcsak Rómeó és Júlia esetében, hogy az ellenséges birodalom királyfija és hercegnője egymásba szeret. Az előadásnak több fontos és jól működő találmánya van. Az egyik maga a szöveg, amely egyszerre



Uralkodói kupaktanács Líriában (Simándi Anna, Gyurkó Henrik, Pethő Gergő, Bercsényi Péter, Tatai Zsolt)

82 Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon*. (Vince Kiadó, 2010. 217–219. o.)



Epikum jelképe az írógép, Líriáé a toll



Epika és Lira herceg
egymásra találása
(Karádi Borbála)

intellektuális és szórakoztató. Fanyar és megnevetető. Játékos és olykor komolykodó. A legfőbb erénye azonban, hogy partnernek tekinti közönségét, gyereket és felnőttet egyaránt. A premieren egyébként főleg az utóbbiak kacagtak és lelkesedtek. A mű egyik rétege ugyanis tele van mai közéleti kicsengéssel. Ahogy például a két ellenséges oldal replikázik egymással, azt nem nehéz párhuzamba állítani a mai pártok marakodásával. Persze, a színpadon megjelenő figurákban sok a humor, az irónia és az önirónia.

A második találmány a bábok világába elkalandozó remek díszlettervező, Bagossy Levente fantasztikus munkája. Bagossy bunrakura hajazó bábjai favából és papírból készültek. Elmondása szerint egy báb elkészítéséhez legalább négy napra volt szüksége. A líraiak kicsit elegánsabbak, az epikumiai ruhája viseltesebb és elhasználtabb.

A harmadik találmány a szintén a bábok világába kiránduló Mácsai Pál olykor csibészes, de végig ízléses rendezése. Mácsai nem bújtatja színészeit paraván mögé. Az előadás elején például feketébe öltözve, még bábok nélkül, hosszasan tesznek-vesznek a térben. A színészek, amikor aztán a bábok is előkerülnek, végig reflektorfényben maradnak. Egyszerre játszanak a saját testükkel és a bábjaikkal. A rendező és a színészek jól értik egymást, egy nyelven beszélnek és ezt át is tudják adni nézőiknek.

A *Líra és Epika* elgondolkodtató, többretegű játék nekünk, a kíváncsiságunkat megtartani igyekvő felnőtteknek is.⁸³ (Balogh Gyula)



(Szabó Borbála – Varró Dániel: *Líra és Epika*. Dramaturg: Gáspár Ildikó. Zene: Darvas Ferenc. Tervező: Bagossy Levente. Rendező: Mácsai Pál. Szereplők: Erdős István, Simándi Anna, Karádi Borbála, Ács Norbert, Beratin Gábor, Hárai Ágnes, Gyurkó Henrik, Kovács Marianna, Bercsényi Péter, Pethő Gergő, Tatai Zsolt, Erdei Juli, Giovannini Kornél)

83 Balogh Gyula: *Líra és Epika nem csak kicsiknek*. (Népszava, 2009. 05. 25.)

BITÓDALOK, 2010

„Igazi unikum. Christian Morgenstern német költő, a nonszensz költészet első fecskéje és máig túlszámíthatatlan alakja, akinek bitódalai Veres András jóvoltából megtalálták a tökéletes formát, a fekete humorral, nyelvjátékokkal, abszurditással, infantilizmussal teli, a röhögést és a hidegrázós halálfélelmet nagystílusúan vegyítő versek méltó kezekbe kerültek. Böröcz András *Akasztottak* című szoborcsoportja ugrik be először Grosschmid Erik ötletgazdag, egyedi hangulatú látványtervéről. A plafonról három ember nagyságú báb lóg, nyakánál felkötve: egy szőke parókás, piros ruhás, fekete boás női alak és két férfi figura, egy szmokingos és egy csíkos pólós. Arcuk erősen emlékeztet az őket mozgató bábozókéra – Kovács Juditra, Teszárek Csabára és Ács Norbertre –: dekadens alteregójukként, árnyékszemélyiségüként, halott képmásukként hatnak. A színészek a föld alól, egy csatornafedélre emlékeztető csapóajtón másznak ki a napvilágra. A bábok természetesen szétszedhetők, könnyen lejár kezük-lábuk-fejük, sőt az egyes elemeket akár keverni is lehet – bomlófélben vannak ugyebár... A színészek szintén valahol élet és halál között léteznek, valami furcsa senki földjén, ahogy szinte szimbiotikusan összenőve, együtt mulatnak saját gyászos – de mégis virgonc kedvű – képmásaikkal.

A színpadot kísérteties fény világítja meg, mely azt a hatást kelti, mintha kivájt fatörzsbe állított gyertyák pislogása jeleznék a játéktér határait. Cirkuszi porond, hóhérplacc, galambdúc – mindez összetalálkozik a díszletben. A színpad mögötti kuckóban játszanak a zenészek. Darvas Benedek játékos muzsikájában keverednek a horrorfilmek sejtelmes effektjei a különböző tánczenéekkel, a versek jó része pedig megzenésítve kel életre, melankolikus sanzonként vagy abszurd kupléként.

A színészekről szuperlatívuszokban lehet szólni: Teszárek Csaba bumfordi, nosztalgikus varázst, Ács

Norbert egy burleszkfigura báját árasztja magából, Kovács Judit törekeny finomsága mögött kőkemény nő lapul.”⁸⁴ (Tóth Ágnes Veronika)

„Sejtelmes fények és visszhangzó, elhaló verssorok után három akasztott-báb hullik alá nagy robajjal. A fa emelvény alól kör alakú lukon, három eltévedt lélek érkezik a térbe, és szemlélni kezdik földi maradványait. Izgalmas szituáció, szórakoztatóan kibontva. Két férfit és egy nőt ért utol az igazságszolgáltatás, nem tudni ölték-e, csaltak-e, ártatlanul kötötték-e fel őket, netán öngyilkosok lettek. Hamar felismerik, hogy testük egyszerű porhüvely, amit darabjaira lehet szedni és kedvük szerint újra összerakni. Ebben a világban minden párosítás lehetséges, így mikor az előadás második felében egy kézfej a csukló után fejben folytatódik, ide-oda tipegve szavalni kezd, már nem hallani meglepetésre utaló felszisszenést a nézők soraiból. Pedig közel ülnek, a négyzet alakú, sarkával feléjük fordított akasztófa-kabaré színpad körül. Az akasztófa három állványa között összekötő lécek, amikre fel lehet mászni. Kovács Judit a két bábhulla kézfejét a vállaihoz helyezi, sötét ruhájába, szárnyain emelkedik fel. Az akasztófa tetején egy verset ad elő, amiben sirályok tűnnek fel és egy Emma nevű lány. Kovács Judit a hulla-kézfejjel bábozza el a madár röptének lágyságát. A köökör, kinek „a tápláléka – meglepő –/ legtöbbszor ember-agyvelő”, két hátsó lábát Teszárek Csabától kapja, két mellsőt pedig valamelyik férfi hullától. Szarvai füléből állnak ki, fekete harisnyás, piros cipős női lábak. A dal groteszk. Teszárek Csaba morgásából növeli hatalmasra, robosztusra önmagát és a köökröt. Mielőtt a szarvaival felöklelné a nőt, támadólag leszegi fejét. Az eddig ég felé álló harisnyás hulla-lábak most felénk néznek, köztük a férfi hulla fejének sűrű, kusza haja. A szürreális kép hamar eltűnik, de a hulla-revü megmutatja benne zsigerien pokoli arcát.

84 Tóth Ágnes Veronika: *Szeretnivaló akasztófavirágok* (revizoronline, 2010. 04. 22. <https://revizoronline.com/hu/cikk/2232/morgenstern-bitodalok-budapest-babszinhasz/>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.



Ács Norbert, Teszárek Csaba és a Kovács Judit által életre keltett nő

Később Ács Norbert elfancsalodó arccal villantja fel egy szerelmi öngyilkosság lehetőségét. Opálos tekintete síríg tartó szerelemről árulkodik. Gyermek is születik, az akasztott-bábnak csecsemője lesz, egy fehér, tiszta folt az előadás sötét hátterében. Hogy ki az apja, nem lehet tudni, egy korábbi jelenetben mindenki mindenkivel, élő, holt, báb, bábos egy nagy nyögés-örvényben keveredett össze. Először tizenkét kéz ringatja, adja egymásnak óvón, majd a baba nyakába is kötél kerül.⁸⁵ (Hodászi Ádám)

(Christian Morgenstern: *Bitódalok*. Fordítók: Györei Zsolt, Kálnoky László, Hetényi Heidelberg Ernő, Hárs László, Katona Tamás. Dramaturg: Dobák Livia. Zene: Darvas Benedek. Koreográfus: Nemes Zsófia. Tervező: Grosschmid Emil. Rendező: Veres András. Zenészek: Dudás Zsombor, Póta György, Wertetics Szlobodán. Szereplők: Kovács Judit, Ács Norbert, Teszárek Csaba)



Beckett-i figurák előbukkanása a csatornából

85 Hodászi Ádám: *Kabé végtelent tükröző hulla-revü*. (Ellenfény, 2010. 03. 29. ellenfeny.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=2791:kabe-vegteleent-tuekroez-hulla-revue&catid=7:budapest&Itemid=59) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.

SEMMI, 2013

„Pierre Anthon, nyolcadikos tanuló az első iskolai órán feláll, és így szól: »Semminek sincs értelme, ezt régóta tudom. Ezért semmit sem érdemes csinálni.« Majd fogja magát, és kimegy a teremből, felmászik egy fára, és onnan hirdeti a Semmi igazságát. Az osztálytársak pedig, hogy bebizonyítsák, mégis van, amiért érdemes élni, a közeli fűrésztelepen elkezdik építeni a »fontos dolgok halmazát«. A szabályok a kemény játék közben hamar kialakulnak: akitől az előző áldozatot kérték, az kérheti a következő adományt. A körök során egyre kiábrándultabb gyerekek egyre személyesebb, durvább dolgokat kérnek egymástól: drága cipő, bokszesztyű, bicikli, haj, nemzeti zászló, halott kisöccs, szüzesség, kézuji... A »fontos dolgok halmaza« a gyerekkor emlékműve lesz, amelyen a mitikussá növesztett játékban kiüresedett vázként maradnak ott a gyerekkor sematikus bábtestei.

Az előadásban a látvány két fő elemét a tér és a benne megjelenő bábok (s a hozzájuk tartozó

színészek) megjelenése adja. A báb, amelynek testi valósága egyben jelleme fő karakterét is jelenti, másképp mehet át jellemfejlődésen, mint egy élő színházi szereplő. A Semmiben a bábok és színészek kapcsolata válik rendszerré. A bábszínész itt nemcsak elhomályosított testiségű mozgató, fantom: a báb és mozgatója különleges kapcsolata egyfajta test-akarat, test-lélek vagy éppen gyermek-felnőtt viszonyként mutatkozik meg, mely viszony a szituációhoz képest is változik.

Párhuzamosan alakulnak át a szereplők (önmagukhoz és a világhoz való viszonyukban) és a körülöttük lévő tér. Az előadás elején a fekete-fehér-szürke-rozsda világból még harsányan kiugró színekkel jelenik meg egy-egy, később áldozatnak szánt piros vagy rózsaszín elem. A bábok teste, mely talán fekete-fehér ceruzarajz térbeli kiterjesztése (visszautal a mesekönyvek illusztrációira), az előadás végpontjára meghal. A tragikum, amit önmagunk elvesztése, a világ elszürkülése miatt érzünk, valójában tárgyak halálának vesztesége – sugallja az előadás.



Az osztály és a tanár (Szolár Tibor, Ács Norbert, Blasek Gyöngyi, Spiegel Anna, Mórocz Adrienn, hátul: Tatai Zsolt, Pallai Mara)

A színész és a báb teste egymás tükreként hat. Emellett a szereplők többször mint belső hang, mint narrátor szólnak meg: leeresztve maguk mellé a bábtestet, a többi szereplő által nem hallva mesélnek. Elise hajának lenyírásakor vagy Pierre Anthon utolsó jelenetében a szereplők elveszik a bábót a színésztől, szó szerint eltartják a báb és ember alkotta egység tudatos, cselekvő akarattá formálható részét, így a bábtest kiszolgáltatottá válik.

Változásuk nem kimondottan a báb jellemfejlődése, hanem a bábos, stilizált lét elhagyása, kicserélése emberi létre. Az osztályteremből induló történet sematikus alakjai az elveszített tárgyak által szürkévé, felnőtté, sematikusságukat levetközött élő alakká változnak. Testük életnagyságú. Arcuk mozgó. Szemük, ami báb alakjukban fehér (fejbe fordult?) szem volt, igazi emberszemmé válik. Az utolsó kör után, amelyben a gyermeki létforma, a hit vagy éppen a személyes jövő nagy áldozatait adják oda a csapatszellem nevében, saját bábtestüket (gyerekletüket) is otthagyják a dobozokból épített falban, csöpp koporsóknak tűnő rekeszekben.⁸⁶ (Hutvágner Éva)



Nagy Hans és a bicikrije ((Pethő Gergő, Teszárek Csaba, Spiegl Anna)

Janne Teller: *Semmi*. A regényt fordította: Weyer Szilvia. Színpadi adaptáció: Gimesi Dóra. Zeneszerző: Kiss Tibor (Quimby). Látványtervező és rendező: Hoffer Károly

Szereplők: Spiegl Anna, Mórocz Adrienn/Pájer Alma Virág, Pallai Mara, Ács Norbert, Tatai Zsolt, Teszárek Csaba, Pethő Gergő, Szolár Tibor, Blasek Gyöngyi



Elise-nek a hajától kell megválnia (Spiegl Anna, Teszárek Csaba, Pájer Alma Virág)

86 Hutvágner Éva: Áldozat a semminek – áldozat a valaminek. (prae.hu, 2013. 01. 20. <https://www.prae.hu/index.php?route=article/article&aid=5790>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.

Hoffer Károly

AZ ALKALMAZOTT ZENE ÉS A BÁBSZÍNPAD KAPCSOLATA⁸⁹

A *Semmi* zenei rétegének felépítése komoly erőpróba volt számomra. Bizton tudtam, hogy az általam elsődlegesen megszólítani kívánt korosztálynak évről-évre szóló zeneiséget és a darab témájához dalszövegekben is tartalmas megszólalásokat keresek. Az, hogy a költőiséget és lázadó durvaságot egyszerre felmutató Quimby slágerei mellett vokáltam, első körben megézés volt és személyes szimpátia az együttes munkássága iránt. A mindenki által gimnáziumi éveiben hön vágyott garázs-rock hangulat, ugyanakkor kamasznihil és kétségbeesett értékkeresés egyszerre tükröződik a dalaikban. Megkerestem Kiss Tibit, a frontembereket, hozzájárultak az együttműködéshez.

Mivel a Quimby együttes idő hiányában nem tudott az előadáshoz új zenét készíteni, a meglévő számaikból kezdtünk válogatni, s azokat hangszereltük kicsit színháziasabbá. A szereplők közül

szinte mindenki kiváló zenei képességekkel és hangszeres tudással rendelkező színész, tehát magától értetődő volt, hogy ezeket a számokat élőben ők adják elő.

A zenekar tehát majdnem teljes egészében adott volt (Spiegel Anna – billentyű, Teszárek Csaba – elektronikus gitár, Ács Norbert – basszusgitár, Pethő Gergő – dob, Mórocz Adrienn, Pallai Mara – ének és kiegészítő ritmushangszerek). Tatali Zsoltnak pedig olyan hangszert kerestem, melynek megszólaltatása könnyen elsajátítható, s az együttzenélésben a feloldódás örömét hozza és jelentős a hangzásvilág kialakításában. A Bélaműhely nevű együttes a zenélés mellett kiselejtezett, elhasznált dolgokból épít különleges hangú, furcsa hangszereket, náluk választottuk ki a gettósün nevű, olajshordóból, sansulaszerűen felerősített nádnyelvekből és a hordó oldalából kilógó fémtüskékből

„A zenekar adott volt” (Spiegel Anna, Ács Norbert, Mórocz Adrienn, Pethő Gergő, Pallai Mara, Teszárek Csaba)



⁸⁹ Részlet Hoffer Károly Alkalmazott zene című szakdolgozatából. (2013. SZFE.)

álló ritmus- és dallamhangszert. Mint tervező egyrészt örültem, hogy a preparált hordó kinézetével tökéletesen illeszkedik az elhagyott fűrésztelep kongó, mégis vonzó világához, mint rendező pedig bizakodtam, hogy a fémes hangzás csak ráerősít a zenekar lázadó megszólalásaira.

A szövegkönyv írása közben Gimesi Dóra dramaturg-íróval válogattuk ki a szövegében, hangulatában legtökéletesebben szituációba illeszkedő dalokat. Elejétől fogva biztos voltam benne, hogy a zene legalább olyan fontos stilizációs rétege lesz az előadásnak, mint a bábok.

A dalok közül néhánynak a zenedramaturgiai szerepéről külön érdemes szólni. Az előadás első, *Miért is ne?!* című számát Kiss Tibi kifejezetten ehhez az előadáshoz írta, mert egy nagyon is életigenlő slágerrel akartam kezdeni a darabot, ami passzol az indítás flashback-dramaturgiájához is, ahhoz a momentumhoz, hogy felépült a Fontos Dolgok Halma és a 8. a. osztály rengeteg áldozat árán „bebizonyította”: az életnek igenis van értelme. Az elkészült dal hangulatában azért tökéletes, mert a kamaszközönség, amely halálosan cikinek tartja a bábszínházat, egy olyan furcsa mischunggal találkozik, amelyben egyszerre van valami gyermekded naivitás és egy koncertélményre hajazó vonzó örület.

A *Homo defectus* Pierre Anthon (Szolár Tibor) himnusz lett az előadásban. Egy, a darab egészét meghatározó központi szimbólumot választottam a nihilista, egzisztencialista téziseket soroló főszereplőnek, a gyűfásskatulyát. Ez a ritmushangszerként használt tárgy indítja a dalt, feltűzelve a többieket. A skatulya zörgése egy idő után olyan zenei jellé formálódik, mely szavak nélkül is helyettesíti Pierre gondolatait. Ettől működik az is, hogy az előadás legvégén, miután elmesélik, hogy éjjel a Fontos Dolgok Halmával és Pierre Antonnal együtt leégett a fűrésztelep, a hamut gyűfásskatulyákba gyűjtötték, de Agnes már hiába rázza a kis dobozt, a zakatolás csak a fejünkben visszhangzik. A szám zenei felépítése – az előre beénekelte sorokat a tömeg újra és újra visszaismétli, skandálja – lehetőséget kínált arra, hogy meg tudjam mutatni: a játékot elindító Agnes, majd lassan mindenki más is kimondja, ami valóban nyomasztja őket is, amit eddig egyedül csak Pierre tudott megfogalmazni.

A játék előrehaladtával egyre nagyobb áldozatokat követel a Fontos Dolgok Halma, így kerül Nagy Hans (Pethő Gergő) kérésére a legjobb barátja, Jan-Johan (Teszárek Csaba) szerelmének, Sophie-nak (Mórocz Adrienn) a szüzessége is. Egy ilyen történés megmutatására stilizált megoldásra volt szükségünk. A dalt felvezető basszdob lüktetése a kvázi kivégzésére készülő Sophie „utolsó sétájának” kísérte, és a feszült várakozás másodperceinek múlását hivatott zenei szinten megjeleníteni, de előkészíti a kétségbeesetten gitárján akkordozó, fülessel a fején idegességében magát hajtó Jan-Johan, a Sophie-t „kósztolgató, majd megerőszkoló”, a dalt dobszóllóval szétverő Nagy Hans és a magát nyugtatgató, mégis félelemmel teli sikolyba kitörő Sophie harmasának dramaturgiai fontos zenei megoldását. A *Magam adom* című szám szövege az ismeretlentől való félelem és az önfeláldozás végletes érzelmi hullámzásait írja le, és a bábját babaként magához szorító, törekeny megjelenésű Mórocz Adrienn Sophie-ja a „neki íródott” Jan-Johan dalszöveggel megpróbálja legyűrni félelmét, de amikor a dal refrénje átcsap punkba, a dob nemcsak tempójában húzza fel a dalt, de hangerejével szét is veri, majd egy jó fél perces dobszóllóban „megtörténik” a megerőszkolás.

Az utolsó dal, a *Don Quijote ébredése*, Jan-Johan szólószáma a mutatóujjának levágása előtt. Egy végtelenül tehetséges, ugyanakkor kétségbeesett fiú utolsó „10 ujjas” gitározása. Már bomlik a zenekari kép, mindenki a fűrésztelepet takarítja a nagy eseményre, és a dal személyességét, érzelmességét ellenpontozva bele-beleszóllogatnak a többiek az éneklésbe. Aztán felkerül a gitár az egyik doboz tetejére, és a húrok fémes, metsző síkján megtörténik az ujjlevágás, egy, a gitáron torzuló, majd begerjedő hang kíséretében. Azzal, hogy Kaj (Tatai Zsolt) – mialatt Jan-Johannak bekötik a kezét – pötyögni kezd a gitáron, a „mindenki pótolható” fájdalmas érzését akartam hangsúlyozni.

A Quimby-slágereken kívül is sokféle zenei megszólalással élek. Használtam tisztán ritmikai megoldást, például az első körben beadott tárgyak játékában, amikor „törzsi dobolásba” kezdenek az osztálytársak, és a nevek felsorolása mellett, melyből kiderül, hogy ki kitől kért, narrációs szinten



Pájer Alma Virág (Sophie)

megtudhatjuk a számukra fontos tárgyak történetét is. Bár a dobolás ritmusának ütemmutatója nem változik, tempója az új emberek bejövetelével folyamatosan nő. Sokrétű koncentrációt igénylő feladat ez a színészektől, mert a zenei építkezés automatikussá válása után a szöveg ritmikájával nem volt szabad ráülniük az alapüktetésre. A helyzetet pedig tovább nehezítette az általam kért jó pár ritmikai törés beiktatása.

Két esetben acapella énekelt, többszólamú kórusmű szólalt meg hangulatfestő céllal. A Heinrich Schütz, dán zeneszerző *Die Himmel erzählen* kezdetű polifonikus egyházzenei kórusműve tulajdonképpen hangkulissza is, ugyanis kiegészíti az óriásgyufából álló padsorok és a kereszt vizualitását egy komplexebb templomképpé. A dán zászló feláldozásakor pedig a dán királyi himnusz csendül

fel, kicsit inkább az általános iskolából ismerős, történelmi eseményekre emlékező ünnepségek hangulatát megidézve.

Végezetül meg kell említenem a csendeket is. Azokat a csendeket, amelyektől manapság egyre inkább rettegnak az emberek. A kegyetlenségeket és a felelősségre vonást követő csendben jóformán meg sem mozdulnak a színészek. Jó fél percig semmi sem történik. Hihetetlen ereje van ennek a csöndnek. Már-már kínos, hogy a pörgő események után miért állt meg hirtelen minden. Ez az elnyújtott pillanat gondolatokat szül. Ahogy az előadás legvégén feltett kérdést követő csönd is. Homályba vesznek a szereplők, de ez a hallgatás nekem korántsem pesszimista. A megértésből fakad, a továbblépés kereséséről, önálló vélemény kialakításáról üzen.



Pierre Anthon (Szolár Tibor) és Dagadt Henrik (Ács Norbert)



Az ujjlevágás

KABARÉ, 2015

„A tér- és időbeli konkrétumaitól megfosztott kanavász valahová Európa közepére, egy világvárosba helyezi a darabot. Átjáróháznak tűnő romkocsmá, sötét árnyak felbukkanásával fenyegető infernális aluljáró is lehet a Zöldy Z. Gergely tervezte kitűnő díszlet (a jelmezek is Zöldyt dicsérik). A véres-éjes világításban a tobzódó graffitik piros-fekete alakzatfoltjai a mindenség akármely zugára utalhatnak. Alföldi előadása nem csinál titkot abból, hogy a vilódzó, mozgalmas, könnyed, kihívóan viccelődő külső a rendező két évtizede következetesen, bátran képviselt kritikai értékrendjének összetevőit szolgálja: a rasszizmus – antiszemitizmus, romaellenesség, idegengyűlölet – elleni tiltakozását, az emberi jogok értelmében megélhető teljes szabadságért – ezen belül bármiféle másság elfogadásáért – vívott művészi küzdelmét.

Hoffer Károly bábtervező nagyszerű groteszk bábteszteket, báb-másokat adott a színészek mellé (a bábok

termete változó, fele vagy harmada embert tesznek ki), Alföldi Róbert precízen elgondolta, kinek legyen báb-alakmása a szereplők közül, kinek ne, illetve mely esetekben kerüljön előtérbe a báb. A homogén tervezői elképzelést többféleképp megtestesítő bábok (gnóm-bábtól a primadonna-bábig) mozgatótechnikailag voltaképp elég egyszerűek, fizikai valójukban majdhogynem lomhán lépegetők.

A matrónásan ápoltpanziótulajdonos Schneider kisasszony és az eltottyadt Schultz úr bábu-öregségének, időskori macskajáték-szerelmének Pallai Mara és Ács Norbert az ember- és kapcsolatábrázolás mesterfokán, lelki hitellel ad életet (a Sally-Cliff kapcsolat ellenpontjaként). Például a fényvetős-körhintás ananász(-ajándékozási) jelenetben: a forgó-villogó, túlfejtett „leánykérési” csodagyümölcs szinte elnyeli a levélzetet megülő vén Ádámot és Évát. A házasságkötésük után a csuklyás külső hatalmak által zsidósága miatt azonnal földre gorbmitott, tiport

Bercsényi Péter (Konferanszié) és Mórocz Adrienn (Sally)





Ács Norbert (Schultz úr) és Pallai Mara (Schneider kisasszony) meg az ananász

Schultz belehal abba, hogy az egzisztenciáját nem ok nélkül féltő párja a beteljesüléskor szipogva-rettegve fel is mondja összetartozásukat.

Az előadás bábos vonala magasabb minőségű színjátékos, zenei és énekes vonalánál. Nem egyszerűen bábmozgatásról van szó: báb- és bábu-filozófiáról. A néger babára emlékeztető pindurka lányka purdéz fehérré mosdatási kísérletének, obszcén megborotválásának mozzanata, s ahogy aztán a játékszeremberkét – hiszen csak barna bőrrű és cigány marad az! – egy vad rúgás röpteti a semmibe: a bábszínházi *Kabaré* egyik megrázó epizódja. Itt baba a báb, Sally pénzes pasit – „amerikai filmproducer” – fogó kalandjában óriásmaszk a báb. A hátsó színpad horizontjára ültetett behemót, szivarozó fej (valaki

hatalmasnak a feje) nevetséges és félelmetes. Amikor Sally, otthagya Cliffet, visszafut alkalmi kedveséhez és magához emeli a fejet, kiderül: a marcipánosan festett papírmásé- és rongy-„sárkányfej” mögött, alatt senki és semmi sincs, a kis énekesnő társa üres, illúzió-foszlató kellék.

A padozat alól, mintegy a pokolból előmászó, szájából vért és szót egyszerre csorgató konferanszié szerepében Bercsényi Péter dirigálja az eseményeket. Nem ördög, inkább ördögfióka. Az arcfestéssel is kiemelt mimikáját, a gumírozott vonaglását csak annyira veti be, amennyire a játéktér és a nézőtér összekötéséhez szükséges. Amit betanult, eladja rögtönzésnek, és fordítva; ha kimegy, akkor is marad. Alakjával emblémája egy fekete-piros előadásnak,



Az előadás karmestere: Bercsényi Péter



Bercsényi Péter és Spiegl Anna (Sally)

mely beleivódik kabaré- és *Kabaré*-képzetünkbe.⁸⁸ (Tarján Tamás)

„Hoffer Károly bábjai nagyon pontosan jelzik a szereplők sorsát, életstádiumát. Hasonlóan az általa rendezett *Semmi*hez, a fiatalok arca még sima, szinte jellegtelen, még csak ezután íródik majd tele. Schneider kisasszony és Schultz úr bábjai viszont minden részletükben kidolgozottak: arcukon az életük és a jellemük, amihez még a Schneider kisasszony kiugró térdkalácsán meggyűrődő harisnya is hozzátartozik. Az idős párt játszó színészek (Pallai Mara és Ács Norbert) egészen az előadás utolsó részéig nem szakadnak el bábjaiktól, a fiatalok viszont többször is különválnak tőlük – érzékeltetve a kiforrott,

önazonos személyiség egységét vagy éppen a magukat keresők bizonytalanságát. Jelentéssé az is, amikor az abortuszon átesett Sally bábját egy átlátszó, üres plexibáb váltja fel.

A bábjáték lehetőséget ad arra, hogy az előadás a szexualitás és az erőszak ábrázolása terén is jóval »szókimondóbb« legyen, mintha kizárólag színészi játékra épülne. Egy falhoz vágott vagy lábánál fogva vonszolt báb, vagy éppen a plüssből vagy miből készült, méretes nemi szerveket magukra kötő színészek csoportsex jelenete így egyszerre tud hatásos és mégis eltartott lenni.

Az előadás fontos szempontja, hogy itt tulajdonképpen nem is a fiatalok, Sally és Cliff az igazi főszereplők, hanem Schneider kisasszony és Schultz

88 Tarján Tamás: *Fekete-piros*. (<https://szinhaz.net/2015/04/17/tarjan-tamas-fekete-piros/>)

úr. Abban a totálisan értékvesztett, pénz- és erőalapú világban, ami itt megjelenik, ők képviselnek olyan, az egyre őrültebb mindennapok romjai között szinte láthatatlan értékeket, mint a hűség, a másakra figyelés, a tartás és a szelíd kitartás. Szerelmi jelenetük az előadás talán legszebb részlete. Ebben igen nagy szerepe van Pallai Marának és Ács Norbertnek. Amikor Schneider kisasszony zsigeri félelmében hátat fordít Schultz úrnak, és Pallai Mara – először leválva bábjáról – kihátrál a színpadról, abban a karakter életből való kihátrálása is ott van. Bercsényi Péter a Konferanszié szerepében sokszínű és erőteljes, az előadás minden egyes percében jelen van, miközben végig megtartja a közönséggel való kapcsolatot is. Alföldi Róbert rendezése olyan, amilyenek a festmények ennek

a sajátos, berlini-budapesti kabarének a falán. Határozott kontúrokkal felfestett, harsány színekkel nyomatékossított, zömében absztrakt, de néhány különösen fontos részletében aprólékosan kidolgozott összképet kapunk, ha sokáig nézzük. Vöröset és feketét.”⁸⁹ (Turbuly Lilla)

(Joe Masteroff – John Kander – Fred Ebb: *Kabaré*. Fordító–dramaturg: Vörös Róbert. Koreográfus: Gergye Krisztián. Díszlet-jelmez: Zöldy Z. Gergely. Bábok: Hoffer Károly. Rendező: Alföldi Róbert. Szereplők: Bercsényi Péter, Mórocz Adrienn/Spiegl Anna, Szatory Dávid, Ács Norbert, Pallai Mara, Pethő Gergő, Spiegl Anna, Tatai Zsolt, Teszárék Csaba, Bánky Eszter, Ellinger Edina, Juhász Ibolya, Kovács Judit, Kovács Katalin, Radics Rita)



A Kit-Kat Kabarében

89 Turbuly Lilla: *Vörös és fekete*. (7 óra 7, 2015. 04. 14. https://7ora7hu/2015/04/16/voros_es_fekete_865) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.

A VIHAR, 2018

„(…) Elsőként Ariel tűnik fel, hármas alakban, magába olvasztva Juno, Iris, Ceres szerepét. Élre kerülésével Szikszai Rémusz rendező talán egy ismert értelmezését hangsúlyozza finoman *A vihamak*: a légi szellem (hiszen lényege a földöntúli erő) eredendően hatalmasabb Prosperónál, közreműködése nélkül az őt Sycorax átkából ugyan kiszabadító, ám tudását mégiscsak tanulás útján szerző száműzött király nem sokra jutna. De Ariel kényszerű

társa is Prosperónak. Kölcsönös alárendeltségben élnek, akár egy házasságban, Ariel szabadulna, rendre a „válást sürgeti”. Három alakban való megjelenése (Blasek Gyöngyi, Pallai Mara, Spiegl Anna) ősi istenháromságokat idéz. (…)

A rendezői szándék szerint csak Ariel után figyelhetünk fel az egyszerre isteni, és ettől el nem választható módon színházirányítói, »játékmesteri« szerepben feltűnő Prosperóra. Prospero ugyanakkor (mint



Prospero (Fodor Tamás) és az Arielek (Pallai Mara, Spiegl Anna és Blasek Gyöngyi)

gyakran) szerző-rendező is, aki az elmúlás felé közeledve utolsó, legnagyobb alkotásával egyúttal örökre búcsút mond a színpadnak, amely voltaképpen maga a sziget, ahol a varázslat működik.

Az eseménysor szinte egészen a befejezésig pogány üdvtörténeti színház, amit Prospero tervezett bosszúja, »engesztelő áldozata« működtet. A pogány »isten-rendező« antropomorf, ennek következményként diszharmonikus jelenség, a gnózis által domesztikált ösztönös lény, aki szenvedélyesen készül a revánusra, szexuális vágyait pedig nehezen fékezi, azokat alantas módon hatalmi eszközzé változtatja (például Ariel esetében, de lánya, Miranda fenekéről is csak az illendőség kedvéért húzza vissza a kezét).

Az első és a második jelenet egymásba csúszik, szerkesztődik. Szikszaai módosított expozíciója a fenti transzcendens/színházi kettősség aláhúzását szolgálja. Az elsőben eredetileg a hajózókkal és magával a viharral találkozhatunk, a másodikban tűnik csak fel Prospero és Miranda. A Bábszínházban a cselekmény kezdetétől legfelül, virtuális

parancsnoki hídján maga Prospero áll, varázsigét mormol. Ezután kezd háborogni a tenger, majd jelenik meg a hajótörést követően Miranda. A vihar képe látványos, szuggesztív: a hang, a stroboszkópos fényhatásokat fokozza a hullámokat helyettesítő hatalmas, zörgő fekete nylonok emelkedése és esése. Ami a katasztrófa nyomán marad, az a szakrális jelleget erősítve leginkább hatalmas halcsontvázra emlékeztető sérült, pöre hajótest. Ez lesz a terepe a további játéknak. (...)

Calibanról Jan Kotthoz hasonlóan vélekedik a rendezés: a gondolkodó szerint a dráma második legfontosabb szereplője a »végként«. Szikszaainál ennek jeleként csupán a három kulcsszereplőnek, Prosperónak, Arielnek és Calibannak nincs maszkja. Létezésük minősége ezt nem teszi szükségessé. Mivel az Úrnak Lucifer, úgy Prosperónak a neki alárendelt, tőle függésben működő antitézise Caliban. Ez a tény Szikszaai alaposan felépített világában különös hangsúlyt kap, Prospero lassú, az irgalmasság és vele a halál felé haladó metamorfózisa egyúttal összefügg Caliban erőszakos átalakításával. Rendezői

Cziegler Balázs díszlete





Pethő Gergő (Stephano), Hannus Zoltán (Caliban) és Tatai Zsolt (Trinkulo)

betoldás, hogy a varázsló (ahelyett, hogy kutyákkal üldöztetné két részeges társával, Stephanóval és Trinculóval együtt) megfosztja férfiasságától Calibant, a valószínűtlenül hatalmas nemi szervet, mintha preparátum lenne, plexilap mögé zárja. Tette tulajdonképpen önkasztráció, Caliban és Prospero egyszerre szabadul a nemi ösztön erejétől, »nyugszik meg«. A csonkítás gyakorlatilag egybeesik a varázskirály mágikus hatalmának önkéntes feladásával. A vad és torz szolga karjait széttárva, a nézőtér felé fejjel esik át a radikális beavatkozáson, míg Prosperót a záróképben éppen fordítva, hagyományos, és nem fordított keresztet idéző testhelyzetben

láthatjuk. Nyomában pedig hamarosan teljessé válik az irgalom. (...)

Sziksza rendezésében az Alonso udvarából való urak, Adrian és Francisco (Szolár Tibor) összenőtt két fejfel ábrázolódik. Ez része annak a virtuóz és rendkívül szellemes, a mozgástól a párbeszéddekig megnyilvánuló játékoságnak, amely az egész előadást jellemzi. (Bírálat leginkább ennek túlzó, olykor az előadást lelassító vadhajtásait érheti.) (...)

Blasek Gyöngyi Arieljéé az egyik legmeghatározóbb jelenet, amikor légi szellem mivoltából kilépve az utolsó percekben cekkerrel, zacskós tejjel a kezében (Juno alakjában, aki a házasság istennője) távozik

a rezignált nyugállományú varázslótól. Titkokat hordozó, egyetlen legyintésbe sűrített búcsú ez; sokkal inkább özvegyé, mint elvált asszonyé.

Fodor Tamás Prosperója nagyszabású egyéniség, aki az olykor ellenszenves, olykor nevetséges, olykor félelmetes varázsló-királyból formálódik át alig észrevehető lépésekben az élettől búcsúzó, merengő bölccsé. (...)»⁹⁰ (Pethő Tibor)

(William Shakespeare: *A vihar*. Fordító: Nádasy Ádám. Zene: Dinyés Dániel. Díszlet: Cziegler Balázs. Jelmez: Kiss Julcsi. Bábtervező: Hoffer Károly. Rendező: Szikszai Rémusz. Szereplők: Fodor Tamás, Pájer Alma Virág, Hannus Zoltán, Blasek Gyöngyi, Pallai Mara, Spiegl Anna, Ács Norbert, Beratin Gábor, Barna Zsombor, Kemény István, Teszárek Csaba, Pethő Gergő, Tatai Zsolt, Szolár Tibor)



A búcsúzó Prospero (Fodor Tamás) és a cekkeres Ariel (Blasek Gyöngyi)

90 Pethő Tibor: *A filozófus önkasztrációja* (részletek). (Színház, 2018. 11. 25–26. o.)

APA LÁNYA, 2018

„Egy világméretű, történelmi erőszakátétel adta a hátterét Irena Sendler hősi életének. Háty János írt róla monodramát. Irena Sendler volt az az asszony, aki 2500 gyermeket mentett ki a varsói gettóból, koporsóban, zsákban, álcázott csomagocskákban bújtatva és szöktetve őket. Néha a szülőitől kellett elkönyörögnie a biztos halálból kimenekíteni kívánt apróságot, s ki hálával, ki fenyegető gyanakvással fizetett a tettéért. Az akciók idejére halottnak kellett nyilvánítani a gyermekeket, hogy aztán a határvonalon túl – a nyugtatók hatásának enyhülése után – életre keljenek, s védő kezekre leljenek. Aztán egyszer csak elkapták a főhőst, s mivel vallani nem akart, kivégzés várt rá. Háty darabja egy vasajtó dördülésével kezdődik, s mindvégig a gettó területén, jobbára a fogvatartás és a vallatás lámpavilágos vagy éjsötét celláiban játszódik.

De – mint ahogyan azt Hoffer Károly, az előadás tervezője és rendezője, valamint Pallai Mara, az Irena

alakját megelevenítő színész és bábszínész kérte az írótól – nem dokumentumjáték született a történetből. Egy Presser Gábor zenéjével kísért, erősen absztrahált látomás ez, az elfogadhatatlan, gyilkosan romboló külvilág ellenében lebonyolított belső utazás költői dokumentálása. Olyan emberről szól, aki bár maga nem tud szabadulni, mégsem szolgál »aljas, nyomorító hatalmakat«. Pedig azok időnként és ismétlődő ritmusban, hol ezeket, hol azokat és mindig-mindig másokat, kedvük szerint bélyegeznek kártékony »idegeneknek«, hogy aztán likvidálhassák őket. Háty minimál-dramájának az a legrémisztőbb pillanata, amikor arra is ráláthatunk, miképpen bontja le a lelket a kitérőseket előkészítő, nem emberméretű, hősi feladat. Mert lebontja.

Pallai Mara vagy egy tucatnyi figurát elevenít meg. Ő a főhős meg a foglár, a gyermek és a vonakodó édesanya, a vallató és a vallomást tevő. Pallai gyönyörűen beszél, érzékeny, okos, kiváló színész, és



Menekítés kötélén



Pallai Mara és a térdbáb-gyerekek



A gyerekekhez ragaszkodó anyák győzködése

mindamellert remek bábos. Mostani alakítása eddig takaréklángon tartott drámai erejét is igazolja. De talán el lehetett volna engedni pár kínálkozó vagy éppen keresetten bábos motívumot ebből a játékból. Bár az ihlető motívum, ahogy arról a rendező vall is, az életre-halálra kifutó animáció, a holtak újraélesztésének gondolata érthető inspirációként szolgált, a darab nem minden helyzetében kívánatos a bábos megjelenítés. Így például meglehetősen nehézkes a két térd-báb előhúzkodása, s visszavesz az addigiak erejéből a kenyérke-szeletekkel való játék. A címet adó apa-leány kapcsolat pedig megért volna még pár – akár dramaturgi segítséggel megismételt – írói mondatot a korán eltávozott, orvos apa alakját fölerősítendő.⁹¹ (Gabnai Katalin)

„A díszlet egy szűk börtöncella belseje, itt ül Irena egy széken, mindössze egy mosdótál és egy hamutartó kaptak még helyet a helyiségben. Vajon hol lehetnek a bábok? Pallai Mara eleinte tárgyilagosan, sokszor iróniával mesél Lengyelország meg szállásáról, a gettó kialakításáról, majd arról, ahogyan

a németek kezelték a zsidókat. Később egyre keményebb mondatok hangzanak el. Az első megjelenő bábok Pallai Mara lábához vannak erősítve, a fehér szellemként ható arcok után a cella falában kialakított fiókokból is sorra kerülnek elő a megmentésre váró gyerekek. Közben már zajlik a kihallgatás, a kínzás, ám nem a fizikai hatások okozzák Irenának a legnagyobb megpróbáltatást, hanem az, hogy a kérdések özöne felidézi benne azokat a borzalmakat, amiket a gettóban élt át, azt a félelmet, ami minden egyes mentésnél átjárta. Láthatóan egyre nehezebben képes ellenállni a záporozó vádaknak és a kegyetlen faggatózásnak, ám egy percre sem adja fel, a kis koporsóknak ható fiókokból kiemelt apró életeket egyesével akasztja a leengedett kötélre. Aggóató, óvatos mozdulatai őrült kontrasztban vannak a szöveggel, amit közben mond.”⁹² (Malik Andrea)

(Háy János: *Apa lánya*. Dramaturg: Gimesi Dóra. Zene: Presser Gábor. Tervező és rendező: Hoffer Károly. Szereplő: Pallai Mara)

91 Gabnai Katalin: *Kítörések* (<https://szinhaz.net/2019/01/10/gabnai-katalin-kitoresek/>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.

92 Malik Andrea: *Van-e visszaút a szeretetlenségéből?* (<https://deszkavizio.hu/van-e-visszaut-a-szeretetlensegbol-kritika-az-apa-lanya-cimu-eloadasrol/va>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 29.



Gardenő Klaudia — Maróthy Zorka

„TUDAT ALATTI RÉTEGEKET MOZGAT MEG”

BESZÉLGETÉS GIMESI DÓRÁVAL ÉS VÉGVÁRI VIKTÓRIÁVAL

A Budapest Bábszínház dramaturgjától és színházpedagógusától azt szerettük volna megtudni, hogy miként látják ők – visszatekintve – az intézmény hetven évét, s azon belül is a színház felnőtt színházi törekvéseit. Nem mellékesen arra is kíváncsiak voltunk, hogyan értékelik a felnőtt közönség és a bábszínház mai viszonyát és a felnőtt színházi profil alakulásának jövőjét.

– *Milyen volt a felnőtt bábjátás a színház emblematis, Szilágyi Dezsőhöz köthető időszakában?*

Gimesi Dóra: – Felnőtteknek először, az ötvenes években bábkarékat játszottak, olyanokat, mint a *Sztárparádé* vagy a *Biztos siker*. A legenda szerint egyszer az Oktogonig állt a jegypénztár előtti sor, annyian akarták megnézni a *Sztárparádét*. Ezt Szilágyi Dezső nem tekintette magas fokú művészetnek. Végvári Viktória: – Azt Szilágyi is elismerte, hogy a kabarészerű, epizodikus esztrádműsor egy létező formája a felnőtteknek szóló bábjátásnak, de hiába volt – ma már alig elképzelhető – nagy sikere ezeknek, ő azt mondta: nézzük meg, hogyan lehet mást és másképpen kínálni az embereknek.

G. D.: – 1958-ban a Rejtő Jenő regényéből készült A szőke ciklon emblematis előadásként él a színházi emlékezetben, pedig nem esztrádszerű, hanem végigvisz egy sztorit. Viszont annak a rejtőjenői szöveghumornak, ami általában csak olvasva működik, adekvát adaptációs lehetősége a báb. (Meg nyilván a képregény és az animációs film.) Miután Szilágyi Dezső lett az igazgató, neki inkább az volt a törekvése, hogy klasszikusokat mutasson be, mondván, nincsenek bábszínházra születő felnőtt szövegekönyvek, nincs, aki ilyeneket írjon...

V. V.: – Szilágyi itt mintha kicsit csúsztatna, hiszen a Bábszínházban mindig kiváló dramaturgok dolgoztak, olyanok, mint például Mészöly Miklós vagy Kardos G. György, akik simán tudtak volna felnőtt darabot is írni.

G. D.: – Ezzel párhuzamosan Szilágyi Dezső rátalált egy másik műsorrétegre, a zenés előadásokéra. Ekkor születtek meg az azóta legendássá vált, komolyzenére készült előadások, mint *A fából faragott királyfi*, *A csodálatos mandarin*, *Petruska* s a többiek.

– *Miért indult el ilyen irányba, s miért voltak ezek az előadások olyan sikeresek?*

G. D.: – A siker oka, hogy ez a forma jól kihasználta egy piaci rést. Nemzetközi szinten eladhatóvá tette ezeket az előadásokat, nem volt bennük magyar nyelvű szöveg, viszont olyan minőségű 20. századi zene szólt, mint Bartóké, Prokofjevé, Sztravinszkijé, vagy Ligetié. *A fából faragott királyfi* lehetett balettként látni, de a báb hozzáadott egyfajta csodát.

V. V.: – És ez nem a korábbi műsort erősen meghatározó, Szergej Obrazcovhoz köthető orosz bábszínházi hatás, hanem Szilágyi saját koncepciója, amelynek külföldön komoly kritikai visszhangja volt.

G. D.: – És ezek az előadások egyben nagyon progresszív kortárs vizualitást is képviseltek, hiszen olyan kiváló bábtervezők dolgoztak ott, mint például Koós Iván és Bródy Vera.

– *Érdekes, hogy az akkori kortárs zenét és vizualitást bátran merték vállalni. Mondjuk, Ligeti György neve ma sem biztos, hogy közönségcsalogató lenne. Hogyhogy ennyire bátran mertek a kortárs művészethez nyúlni?*

G. D.: – Azt hiszem arra jött rá Szilágyi, hogy a bábszínházi látvány könnyebben emészthetővé teszi a nehezebben befogadható zenét is. Összeadódnak a jelek s kialakulhat egy történet.

V. V.: – Teszem hozzá, hogy ezek elsősorban fesztiváldarabok voltak, s itthon nem játszották túl gyakran.

– *Milyen arányban voltak a színházban alternatív törekvések?*

G. D.: – Egyrészt játszották ezeket az előadásokat külföldön és itt, a színházban felnőtteknek (és gyerekeknek is), másrészt elindult az úgynevezett kísérleti stúdió.
 V. V.: – Szilágyi – egy KISZ pályázati felhívásra – lehetővé tette, hogy a bábszínház képző stúdiók csináljanak előadásokat, és amelyek megfelelő színvonalú, azt bemutatják. Ez nagyon demokratikusan hangzik, de abban, hogy a stúdiók mit választanak, elég erősen vezetve volt a kezük. Ugyanakkor szabadságot kaptak a megvalósításban. Például a bunraku addig egyáltalán nem volt bevett forma, mert – nem függetlenül Obrascov hatásától – főleg botos-pálcás vagy kesztyűs bábelőadásokat játszottak. Tehát technikailag érdekes dolgokat – többek között árnyjátékot – lehetett csinálni, és olyan, más színházak esetében tiltott vagy nem ajánlott szerzőkkel is lehetett foglalkozni, mint Beckett meg Mrożek. Ugyanis Szilágyi el tudta érni, hogy még ezeket a kortárs szerzőket is be lehessen mutatni.

– *Volt a színháznak értő alapközönsége, vagy ki-nevelte az ilyen nézőket?*

V. V.: – Korlátozott számban mentek ezek az előadások, átlagban havi kétszer.

G. D.: – Ez egy furcsa, alternatív szubkulturális jelenség volt.

– *Lenne ma stabil közönsége egy kísérleti jellegű előadássorozatnak?*

V. V.: – Az most a Trafó közönsége.

G. D.: – Ebben a városban lehet körülbelül ötszáz ember, akit ez érdekelne, fiatalok, értelmiségiek, egyetemisták. Ez akkor is rétegműfaj volt, ma is az lenne. Fontos belátnunk, hogy ezeket a produciókat elsősorban szakmai érdeklődés övezte.

– *Ma Magyarországon a bábót gyermekműfajnak könyvelik el. Hogy lehetne a szakmai figyelmet jobban ráirányítani a felnőtt bábra, a kísérleti előadásokra?*

V. V.: – Kéne csinálni kísérleti előadásokat.

G. D.: – Lázár Helga csinált (igaz, nem a Budapest Bábszínházban) egyet, s az tele is volt – egyszer. Biztos, hogy legalább még ötször el tudott volna menni, de ma a bábos szakma zömében már nem Pestre korlátozódik, tehát nehezebben lehet ezt a réteget is elérni.

– *A kísérleti stúdióknak volt valami látható hatása?*

V. V.: – Hosszútávon persze, mert a technikák a mai bábjátékba is beépültek.

G. D.: – Ezek nem gyors folyamatok. Amikor a kísérleti stúdióban bemutatták a *Jelenet nélkült*, még nem jelentette azt, hogy a következő évadtól Beckett bekerült a köztudatba. Az is lassú folyamat volt, hogy egy-egy technika létjogosultságot kapott a nagyszínpadi produciókban is. Hát még az, hogy a színészek kezdtek kijönni a parván elé és látható kapcsolat született ember és báb között. Azután, hogy Henryk Jurkowski a hetvenes évek elején először meghatározza a bábszínház harmadik műfajaként ezt a formát, ez megállíthatatlanul, feltartóztathatatlanul megjelenik az Állami Bábszínház gyakorlatában is. Hiába ellenkezett ellene Szilágyi, mondván: a bábszínház az illúzió színháza. Ezzel a nézetével egyre inkább magára maradt, hiszen színháza rendezői is feszegették e határokat, nem beszélve például Kovács Ildikóról, aki Erdélyben pont azzal kísérletezett, hogy mit tud a színész teste hozzáadni a bábhoz.

V. V.: – Ugyanezzel már a hatvanas években kísérletezett például a Malgot István vezette, s ma alternatívnak mondható Orfeo bábcsoport is, amelynek két-háromszáz fős, elsősorban gimnazistákból, egyetemistákból és fiatal értelmiségiekből álló stabil közönségük volt (köztük szép számmal besúgó is). Igaz, kevés szakmai visszajelzést kaptak, nem tartoztak „a” szakmába, megmaradtak az underground-kategóriában, de akcióik eseményszámba mentek.

G. D.: – Az Orfeo igazi alternatív kezdeményezés volt, míg a kísérleti stúdió megmaradt az Állami Bábszínház profi keretein belül.

– *Lenne igény ilyen típusú kísérleti előadásokra a Budapest Bábszínházban?*

V. V.: – Nem hiszem, hogy egy ilyen, klasszikus kísérletező műhely a mai kötöttségű kőszínházakba való. Erre jobb terep az egyetem vagy a független színház.

G. D.: – Ezért választjuk mi is a független létezési módot, ha valami szokatlant, a napi gyakorlattól eltérőt szeretnénk csinálni – lásd: *Az időnk rövid története*.

– *Nem hiányzik mégis egy olyan platform, ami akkor a független stúdió volt? A színház nem járna jól ezzel?*

G. D.: – Hogyne járna jól, csak ahhoz az kellene, hogy ne legyen akkora terhelés az alkalmazottakon, mint most van.

V. V.: – Pedagógiai és marketing szempontból is okos húzás lenne, ha az ifjúsági előadásokat néző, alternatívabb irányzatokra kíváncsi fiatalokat behoznánk a színházba, mert felnőhetne belőlük egy stabil felnőtt közönség.

G. D.: – Nekem van egy megoldási javaslatom... Az a nézőközönség végtelenül limitált, amelyet ma egy felnőtt bábelőadás Budapesten érdekel. Ahhoz, hogy ezt a nézőközönséget kimaxoljuk, az kellene, hogy minél több kísérletező, innovatív előadást lehessen látni a Budapest Bábszínházban. A Tráfó az ilyen típusú előadásain maximum két estére telik meg, és szuperjó volna, ha fel tudnánk mérni ezt a közönséget, hogy rendszeresen elhívassuk hozzánk is őket. Mivel a Budapest Bábszínház felnőtt és kísérletező repertoárja szűkös ahhoz, hogy folyamatosan kínálhassunk újdonságokat, de a mi meglévő ilyen előadásaink mellé egyéb, az ország más bábszínházában vagy a függetlenek között született produkciókat is műsorra tűzhetnénk. Ha azt mondanánk, hogy minden hónap második vagy harmadik csütörtök estéjén kísérletező előadások láthatók, s ezeket jó előre hirdetnénk, azaz a néző tervezhetné a programját, akkor ez a különlegesség is megtalálhatná a maga stabil közönségbázisát.

V. V.: – Ez azért nehéz, mert nagyon erősen beívódott a köztudatba, hogy a báb csak az óvodásoknak való. Tehát a Dóri által körvonalazott koncepció repertoárépítési cél is lehetne: ha bejön a kisgyerek és rákap a bábozás érdekességére, akkor legyen a következő életszakaszaiban is olyan kínálat, amin végigmenve eljut a felnőtt előadásokig. De a magyar színház nincs erre a fokozatos építkezésre szocializálódva, de arra sem, hogy a realista hagyományoktól eltérő, a bábszínház lényegét adó vizualításra és absztrakt közlési formákra épülő formákban gondolkodjon.

– *Lehet-e szocializálni a bábszínház megértésére, olvasására?*

V. V.: – A bábszínházi nyelv befogadása nagyobb munka, mint egy hagyományos prózai előadásé,

pontosan azért, mert nézők nincsenek erre a közlési módra szocializálva.

G. D.: – El kell fogadnunk, hogy ez rétegművészet. Viszont fontos, hogy valóban azok nézzék a különböző előadásokat, akiknek szánjuk, és az a feladásunk, hogy megtaláljuk azt az ötszáz – majd reményeink szerint ennél is több – embert, akik ilyen művészi élményre kíváncsiak. Más szóval: eljusson produkciónk a nézőhöz, a néző meg eljusson hozzánk. Különböző is: a progresszív kortárs színház nem válik szét annyira műfajokra, már nem lehet egyértelműen azt mondani, hogy ez bábszínház, az meg táncszínház...

– *Hogy értékelitek a Szilágyi utáni időszakot?*

G. D.: – Általánosságban két tendenciát látok körvonalazódni. Egyrészt van egy olyan törekvés, hogy nem bábszínházi alkotók rendezzenek bábszínházi előadásokat. Ennek az lehet a pozitívuma, hogy a máshonnan jött művész friss szemmel, más nézőpontból tekint a műfajra, és ebből születhetnek izgalmas találkozások. Az utóbbi időben ilyen lett például *A vihar*. Ugyanakkor veszélye is van: több előadónál előfordult, hogy a külsős művész csupán a bábszínházi evidenciákra csodálkozott rá, és elmaradt a várt hatás. A másik út szinte észrevétlenül alakult ki: bizonyos gyerek- és ifjúsági előadásokról kiderült, hogy működnek felnőtt közönség előtt is. Ilyen volt *A legkisebb boszorkány*, a *Lira* és *Epika*, aztán pedig a bábos szempontból kifejezetten progresszív *A hétfejű tündér*. A *Semmit* is mérföldkőnek érzem a színház életében, a benne megjelenő komplex bábos gondolkodásra már a kamaszok is nyitottak, de az ingyenc nézők azok, akik az esztétikáját is értékelik.

Ugyanakkor érzek egy furcsa paradoxont is: a *Semmi* és *A hétfejű* is szívügye volt egy-egy kis alkotócsapatnak, és nem volt rajtuk az a nyomás, hogy valami nagyon újszerűt kell csinálni. Talán éppen ezért sikerülhettek. A felnőtt előadások esetében ugyanis felmerül, hogy lehetőleg legyenek nagyon progresszívek. Én viszont azt tapasztalom: nehéz felkérésre megújítani a bábművészetet.

Nagy lökést adott a felnőtteknek szóló bábjátásnak, hogy magyar rendezők végeztek külföldön, s elkezdtek rendezni a Budapest Bábszínházban is,

valamint egyre több prózai színházi, illetve néhány külföldi rendező is dolgozott a társulattal. Veres Andrásnak a Morgenstern-versekből összeállított, három színész által élőzenével előadott *Bitódalok* című rendezését például nagyon fontosnak tartom, de összesen nyolcszor vagy kilencszer ment, miközben nemzetközi díjat nyert. Igaz, nem volt túlreklámozva. Ma már, lehet, tizenötöt is elmenne. Hiszen *Az időnk rövid történetéből* például több mint húsz előadást tartottunk. Persze az azért nem kifejezetten innovatív előadás, de felnőtt bábszínházi darab!

V. V.: – De említhetem a *Tíz emelet boldogságot*, ami tulajdonképpen mese felnőtteknek, és az előadója, Hannus Zoltán szerint igazán ők reagálnak rá a legjobban.

G. D.: – A színészeket ugyanis megemeli a felnőtt reakció. Miközben egy gyerekelőadás is többnyire

azzal az igénnyel jön létre, hogy a felnőttek is legyen benne valami érdekesség. Nyilvánvalóan egy átlag felnőtt néző, bármennyire is érdekli a bábszínház, nem fogja egy reggel 10 órás előadásban megnézni *A hétfejű tündért*. Míg, ha adunk neki lehetőséget, hogy este nézhesse meg, akkor inkább eljön.

V. V.: – Ezt igazolja a *Bábszínház 7szer* című szabadegyetem jellegű sorozatunk is. Legalább negyven, innovációra éhes ember minden alkalommal ott volt. Hatéves kislány, idős bácsi, fiatal párok. Nagyon érdekelte őket. Az azonban kérdés, hogy hiába van erre a formára nézői és feltehetően alkotói igény, az adott körülmények, illetve kööttségek között lehet-e, s ha igen, hogyan lehetne ezt folyamatosan működtetni.

– *Van-e, s ha igen, miből táplálkozik ez a bábszínház iránti fogékonyság?*

V. V.: – Egyrészt a báb filozofikussága, másrészt a tárgykultúra miatt. A báb ebben az elidegenedett világban visszahoz valamit a mágikus tartalmakból. Tudatalatti rétegeket mozgat meg. A mesterséges intelligencia korát éljük, amikor alapkérdés, hogy mi az élő és mi a halott; melyek az egyén határai; mitől vagy te te, és mitől már egy gép. A báb másról sem szól, közben meg nagyon is materiális, látható.

G. D.: – Meg az isten-ember viszony: a báb magyarázás nélkül produkálja a teremtés és működtetés aktusát. Isten és ember viszonya a báb és mozgatója viszony. Mindenki elgondolkodott már rajta, hogy magamat mozgatom-e vagy engem mozgatnak? Az emberiség legnagyobb kérdései ezek, amelyeket a báb szintetizálni tud.



Sophie és Jan-Johan
Pájer Alma Virág (Sophie) és Teszárek Csaba
(Jan-Johan) a Semmiben (2013.)

Ölbei Livia

25 ÉV A BÁBSZÍNHÁZ ÉLÉN

BESZÉLGETÉS MECZNER JÁNOSSEL



Mechner János

Mechner János igazgató meghirdette a 70 éves Budapest Bábszínház jubileumi évadát, amelynek végén – több mint 25 év után – búcsút vesz az intézménytől. Ebből az alkalomból beszélgettünk. – *Imponáló a Budapest Bábszínház 2019/20-as évada: olyan a tervezett öt előadás, mint cseppben a tenger. Mintha magába sűríténé nemcsak az ön elgondolását, ars poeticáját a 70 éves Budapest Bábszínház működtetéséről, hanem az elmúlt 25 évet is.*

– Az sem véletlen, hogy mind az öt rendező, aki ezeket az előadásokat színre viszi, a tanítványom. Az elmúlt 25 év egyik legfontosabb hozadéka, hogy ma már folyamatos és megfelelő színvonalú ezen a területen az egyetemi szintű utánpótlás-nevelés. 1994-ben kerültem a Budapest Bábszínház élére, és 1995-ben kiharcoltuk a bábszínészképzés elindítását a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Igazából nem is kellett harcolni érte: amikor beko-pogtam az ötlettel az akkori rektorhoz, nem volt nehéz meggyőzni őt arról, hogy miért van szükség bábszínészképzésre. 2008-ban megkezdődött a bábrendezőképzés is. Nyilvánvalóan ez nemcsak a Budapest Bábszínház, hanem az egész bábos

műfaj szempontjából is rendkívül fontos, mert ahhoz, hogy esélye legyen az őt megillető rangra emelkedni, alapvető feltétel volt az egyetemi szintű oktatás megindítása. Akkor is így van ez, ha korábban létezett bábos képzés még az Állami Bábszínház égisze alatt. Párhuzamosan újraindítottuk azt is. Természetes, hogy 25 év alatt kicserélődik egy társulat, de itt valami másról van szó: ma tulajdonképpen azok a művészek határozzák meg „uralják” a Budapest Bábszínházat, akik mindannyian tőlem és kollégáimtól tanultak az egyetemen.

– *Az az érzésem, hogy ide csak áhítattal lehet belépni. Grandiózus intézmény a méreteit és a Me-sebarlangtól az Állami Bábszínházon át a Budapest Bábszínházig tartó múltját-hagyományait tekintve egyaránt. Önt nem nyomasztotta ez a nagyság, amikor idekerült? Bár színházi emberként – sőt az elsőként, aki színiigazgatói múlttal pályázott –, mégis kívülállóként: bábos múlt nélkül. Ahogyan ma mondani szokás: mi volt az ön számára ebben a kihívás?*

– A Győri Nemzeti Színházban a hetvenes évek végén főrendező voltam, ott éreztem meg először, hogy nemcsak a saját munkáim tudnak örömet szerezni, hanem az is, ha egy színház arculatának a kialakításához is hozzájárulhatok. Annak az örömét is ott tapasztaltam először, mennyire érdekes lehetőség egy-egy színész fejlődését elősegíteni azzal, hogy fokozatosan és jó ütemben kap újszerű, egyre nehezebb és sokrétűbb feladatokat. Ez a felismerés vezetett el ahhoz, hogy később az Arany János Színház igazgatását elvállaljam. Máig sajnálom, hogy a főváros 1994-ben arra az álláspontra jutott: nincs szükség önálló gyermek- és ifjúsági színházra, és megszüntette az intézményt, pedig a színház öt év alatt jelentős fejlődésen ment át. Úgyhogy egyfelől szomorúan, másfelől örömmel nézem, hogy – miközben a Pesti Magyar Színház ifjúsági színházi profilt ölt – ma már minden színház fontosnak tartja a fiatal közönség megszólítását. Nyilván

az Arany János Színházban eltöltött időszaknak is köze van ahhoz, hogy szóba kerültem, amikor a bábszínház további sorsa volt a tét. Én pedig örömmel belevágtam: érdekelt. Vonzott, hogy valami újba kezdek. Meg akartam tanulni ezt a világot. (Bár nem hiszem, hogy a színházigazgatói múltnak, a színházi terepismeretnek túl nagy jelentősége volt, mert az ember vagy alkalmas arra, hogy vezető legyen, vagy nem. Ha jó, nem azért jó – ha nem jó, nem azért nem jó.)

– *Közbevetőleg: a kilencvenes évek elején, a bábszínházból kiválva, létrejött a Kolibri, és „vitte” magával a társulat egy részét. Balogh Géza azt írja A bábjáték Magyarországon című könyvében, hogy ön válságos időszakban vette át a bábszínház vezetését. Ez is a kihívás része volt? Innen szép részt venni az arculat kialakításában? Nagy harcokat vívott?*

– A Budapest Bábszínház tényleg minden értelemben grandiózus. Egyrészt – a volt Szovjetunió néhány városának hasonló intézményeit nem számítva – valószínűleg a világ egyik legnagyobb bábszínháza. Másrészt vitathatatlan tény, hogy Szilágyi Dezső – akinek igazgatói korszaka az enyémnél is valamivel hosszabb ideig tartott – Európa egyik meghatározó társulatává fejlesztette az Állami Bábszínházat. (Bár ő más időszakban, más elvárások szerint dolgozott.) Az a minőség máig minta számomra. Talán most jutottunk el oda, hogy közelítjük, sőt meg is haladjuk a Szilágyi-korszak csúcsát. A társulat is most van a legjobb formában. De minden színház életében vannak hullámhegyek és hullámvölgyek. A Szilágyi-éra végéhez közeledve némi hanyatlás következett be – de még akkor is jó színvonalon teljesített a bábszínház –, amikor pedig Szilágyi Dezső befejezte az igazgatást, a társulat kettévált. A bábszínház vezetését Villányi László és Koós Iván vette át, majd egy idő után új igazgatót kerestek. Azzal pályáztam, hogy egyfelől tiszteletben tartom azt az értékes hagyományt, amely megalapozta a bábszínház működését, minőségét és hírét a világban, másfelől teret adok a korszerű bábszínházi törekvéseknek. A kilencvenes évek elején már érződött valami forrongás a színházi életben: leomlottak a határok, nem az egymástól élesen elkülönülő műfajokra – dráma, képzőművészet, zene, báb, mozgás, film,

animáció, cirkusz –, hanem a nyitásra, a társművészetek kölcsönös egymásra hatására, sőt alkalomadtán szimbiózisra esett a hangsúly. Ebben a forrongásban a bábjáték – amely bizonyos értelemben a legszabadabb, a legszárnyalóbb asszociációkat előhívni képes, a képzőművészethez a legközelebb álló műfaj – nagyon jól tudott előrelépni. Hogy voltak-e nagy harcok? Persze. Itt volt talán jelentősége annak, hogy kívülről, „idegenként” érkeztem. A bábosokban alapvető kisebbségi érzés volt – remélem, a fiatalabbakra ez már nem jellemző –, megszokták, hogy a saját közegükben működnek, ezért aztán nem lehet mondani, hogy lelkesen fogadtak. Bizom benne, hogy ez az ellenérzés idővel oldódott, talán el is tűnt. Az egyik első cselekedetem volt, hogy a portált befestettem feketére – hogy lehessen rendesen világítani. A nézőtérre reflektorokat szereltem fel – az illúziószínházi szokásokba beletenyeltem. Igen: a színházterem „meggyalázása” – harc volt. Az addig inkább csak próbateremként használt helyiséget korszerű kamaraszínházzá alakítottam át. Morálisan is eléggé megingott társulatot kaptam, amely a régi dicsőségből élt, de önbizalom nélkül. Ugyanakkor sokat tanultam tőlük. Elmondtam már, de meghatározó személyes élmény, úgyhogy elmondom szívesen újra: eleinte, amikor a nézőtérrel néztem az előadást, sehogy sem értettem, hogy ugyanaz a báb miképpen lehet az egyik pillanatban izgalmas, a másikban érdektelen. Aztán amikor nem letről néztem, hanem oldalról, akkor derült ki számomra, hogy ugyanaz a báb nem mindig ugyanaz a színész mozgatja – amikor tehetséges színész kezében van, csodákra képes, amikor mesteremberében, nem tud átlekesülni és átlekesíteni. Ezek alapdolgozok, de nekem minden újdonság volt. A különböző bábtechnikákat is itt tanultam meg. Meg azt is, hogy micsoda izgalmakat jelent, ha más és más technikák találkoznak a színpadon, hogy melyik történet milyen technikákat kíván, vagy mit jelent, ha báb és színész találkozik.

– *A bábszínész-képzés elindításának nyilván köze volt ahhoz – és ez is alapállítás az ön igazgatói működésével kapcsolatban –, hogy amikor idejött, csak az idősebb korosztályokat képviselő bábszínészeket talált.*

– Az első sok akkor ért, amikor szembesültem azzal, hogy a bábszínházban szinte nincs fiatal színész. Ez részben az akkor megalakult Kolibri Színházzal függött össze, ahová gyakorlatilag az Állami Bábszínház összes fiatal színésze elment, részben pedig az utánpótlásnevelés hiányával. Amikor már kezdtek jönni a Budapest Bábszínházba a frissen végzett bábszínészek, megváltozott a helyzet. Az természetes, hogy a generációk mindig hatnak egymásra, tanulnak egymástól – ha mindkét félben megvan az ehhez szükséges nyitottság. A Budapest Bábszínház társulatának nagyon nagy ereje volt, hogy az idősebbek és a fiatalok kölcsönösen engedték, hogy a másik hasson rájuk: a fiatalok meg akartak tanulni bábozni, az idősebbek kíváncsiak voltak a fiatal kollégák újszerű látásmódjára és fantáziájára.

– *Nemrégiben alkalmam volt hallani Balázs Zoltánt, amint a sajátosan gazdag, szerteágazó színházi pályafutásáról, tágabban az atipikus színházról beszélt. Amikor a Budapest Bábszínházban színre vitt Faust-előadást és a Hattyúk tavát említette, megjegyezte: ezekhez a nem mindennapi vállalkozásokhoz – bár a Faust épp vásári bábjátékként kezdte*

pályafutását – szükség volt Meczner János nyitottságára, kockázatvállaló szellemére. A Budapest Bábszínház egyik védjegyévé vált az utóbbi években, hogy nem bábrendezőket is foglalkoztat. Miért?

– Onnan kezdem, hogy amikor idekerültem, eleinte három jó rendezőre tudtam támaszkodni, akik szakmaisága, művészi világa évtizedekig meghatározta a bábszínház arculatát: Urbán Gyulára, Balogh Gézára, Lengyel Pálra. Gyula káprázatos fantáziája, Pali rendszeretete, módszeressége, Géza humora – és mindhármuk mély műveltsége – már a korábbi időszakban is nélkülözhetetlen volt a bábszínház számára. A klaszszikus bábozást nagyon tudták, de inkább a hagyomány képviselői voltak. A nyitás jegyében hívtam meg néhány külföldi rendezőt, és sorra olyan magyar rendezőket, akiknek nem volt ugyan bábos gyakorlatuk, de elég vállalkozó szelleműek voltak ahhoz, hogy ezen a terepen is kipróbálják magukat. Biztos nem lesz teljes a névsor: Kovalik Balázs, Alföldi Róbert, Garas Dezső, Szikora János, Valló Péter, Mácsai Pál, Ács János, Fodor Tamás, Szikszai Rémusz, Jankovics Marcell, Ascher Tamás... És igen, Balázs Zoli, aki az egyetemi osztályaimban is rendezett. Azt veszem észre, hogy közülük többen beépítik saját



Faust, 2009. Rendező: Balázs Zoltán

munkáikba is a nálunk szerzett bábos megoldásokat. Egy-egy kőszínházi rendező meghívása pedig színészeink számára továbbképzéssel ér fel. Mellettük rendszeresen rendezett a bábos szakma megkerülhetetlen alkotója, Kovács Géza, valamint a mára már a középgenerációba sorolható Csató Kata, Kuthy Ágnes, Schneider Jankó, Tengely Gábor, Veres András is.

– *Bár Ascher Tamás éppen az idén rendezett igazi, klasszikus Ascher-előadást – csak éppen bábokkal, gyerekeknek –, mégis itt jut eszembe a bábszínház szlogenje, hogy „a báb nem korosztály, hanem műfaj”. Vagyis nem kizárólag gyerekeknek szólhat – igaz, erről mintha még mindig győzködni kellene a közönséget.*

– Kemény, néha sziszifuszi munka a felnőtt nézők idecsábítása. Meggyőződésem, hogy például a *Kabaré* – amelyet jó előadásnak tartok – más színházban megért volna kétszáz előadást, nálunk harmincnél elfogyott a közönség. Reményt ad, hogy a tavaly bemutatott *A vihar* talán meghozza végre az áttörést: ha kitűzzük, magától megtelik a nézőtér. Igaz, nem a nagyszínpadon, hanem a lényegesen kisebb nézőtérű Ország Lili Teremben.

– *A vihar megunhatatlan, mindig újraértelmezhető és értelmezendő Shakespeare-klasszikus. A hangsúly most a klasszikuson van: a magyar és külföldi klasszikusok otthon vannak a Budapest Bábszínházban.*

– Madách, Bartók, Shakespeare, Molière, Mozart, Goethe, Brecht – mindannyian szívesen látott vendégek nálunk. De rögtön hozzáteszem, hogy ezeknek a szerzőknek a darabjait mindig bábszínházra kell igazítani – ahogy a legfiatalabb nézőinknek szóló meséket is –, vagyis új magyar darabok születnek akkor is, amikor egy-egy klasszikust tűzünk műsorra. A bábszínházakon kívül nincs színház, ahol annyi kortárs darab kerülne színre – Garaczi Lászlótól Háy Jánoson és Lackfi Jánoson át Varró Dánielig –, mint nálunk. Ezt is nagyon fontosnak tartom. Nem könnyű évről évről a műsortervet összeállítani, ez a mi örömünk és nehézségünk. Roppant izgalmas, benne van a bukás lehetősége – és persze a siker is. Mindig jobban vonzódtam-vonzódtam az olyan színházakhoz, ahol vannak kiemelkedő teljesítmények és félresiklások is, mint az olyanhoz, amely kizárólag biztonságra játszik.

– *Az mennyire befolyásolta a munkáját, hogy éppen akkoriban szűnt meg a Budapest Bábszínház monopolhelyzete az országban, amikor igazgató lett? Sorra jöttek létre azok a professzionális – többnyire tenyérnyi – bábszínházak, amelyek közül nem egy mára jelentős műhellyé vált.*

– A monopolhelyzet egy idő után mindig beszűküléssel, megmerevedéssel, mindent összevetve minőségcsökkenéssel jár. Úgyhogy a Budapest Bábszínháznak az kifejezetten inspiráló, ha minél több színvonalas társulat van az országban. Ez jó versenyhelyzet, ha elég bölcssek vagyunk és nem bántjuk egymást. Egyelőre álom, de erősen segítené a továbblépést, ha minden megyében működne saját bábszínház.

– *A Budapest Bábszínház nagy, zenés előadásaival biztos nem vehetnék fel a versenyt a kicsi bábszínházak.*

– Ez olyan hagyománya együttesünknek, amelyet igyekszünk tartani – és megújítani. A *Diótörő* nélkül ma sincs karácsony – de színre vittük az *Egy kiállítás képeit* vagy új magyar operaként *Az óriás-csecsemőt* is.

– *Őn is zenés előadással, a Varázsfuvolával kezdte itt rendezői pályafutását. Miért pont azzal? Milyen emlék az az 1995-ös rendezés?*

– Amikor Koós Ivánnal a tervekről beszélgettünk, Iván szakértelme és fantáziája lenyűgözött. De aztán furcsa helyzetbe kerültem: később derült ki számomra – amikor véletlenül megláttam az előadásról készült képeket –, hogy egy jőnévű amatőr együttesnek már korábban megtervezte a *Varázsfuvolát*. A mi bemutatónk persze más volt, mégis elfog valami rossz érzés. Pedig maga a munka jó volt, a zene és a báb viszonya felfedezés volt számomra, örömmel csináltam. Van olyan rész, amit nagyon szeretek benne – és van, amin változtatnék, de még mindig nem tudom a megoldást. Több mint ötszázszor ment telt házzal a színházban, és Kínától Spanyolországig tizenhárom alkalommal vittük külföldre is a produkciót. Nekem mégsem az igazi. Aztán azzal, hogy a társulatépítés és az oktatás kapta a főszerepet az életemben, a rendezés háttérbe szorult. Ezt az utat választottam – és

nem bánom. Időközben felnőtt egy olyan báb-rendező-generáció, amelyre bátran rá lehet bízni előadásokat. Sok bábszínész is rendez. Egyébként az utánpótlásnevelésre a képzésben is szükség volt: a mostani harmadéves bábszínészosztálynak csak olyan tanárai vannak, akik az egyetemen végeztek.

– *Huszonöt év után a 70 éves színház jubileumi évadával búcsúzik: ősszel A holdbeli csónakos lesz a nagyszínpadi nyitóelőadás. Weöres Sándor darabja maga az újítás és a hagyomány.*

– *A holdbeli csónakosban nemcsak a hagyomány és az újítás játszik össze: talán ez az egyetlen olyan jelentős magyar dráma, amely eredendően bábra is készült. Ráadásul valahogy végigkíséri a pályafutásomat. Amikor Győrben főrendező voltam, Ránki Györgytől megrendeltük a darab operaváltozatát – ez volt az első nagy operabemutató a városban.*

– *... az ország legnagyobb kőszínházi színpadán.*

– *Igen, de van folytatás: az Arany János Színház felújított épületét A holdbeli csónakkal nyitottuk meg. Aztán 2003-ban az első, általam vezetett bábszínészosztály részt vett a Nemzeti Színház Weöres-bemutatójának létrehozásában – azt nem én indikáltam, de nagyon örültem neki.*

– *A holdbelit a rendező, Hoffer Károly nyolc éven felülieknek ajánlja. De lesz az évadban Esti Kornél-feldolgozás Szilágyi Bálint rendezésében, 16 éven felülieknek, a Kemény Henrik Teremben. Íme: a korszerű és kortárs klasszikusok.*

– *A nemrég átadott Kemény Henrik Terem körülbelül negyven fő befogadására képes, most kísérletezünk, hogy igazán milyen előadásokra alkalmas. Természetesen nemcsak a 16 éven felülieket, hanem a három év alattiakat is várjuk ide az új évadban: Markó-Valentyik Anna Rügyek és gyökerek címmel hoz itt létre előadást – a környezettudatosságot szem előtt tartva. Fontos, hogy most már három*

helyen – a nagyszínpadon, az Ország Lili Stúdióban és a Kemény Henrik Teremben – lehetnek bemutatóink: különböző méretek, más és más típusú színjátszás, ez hasznos a fejlődésünk szempontjából. Van a jubileumi évad kínálatában kortárs szerző: az ausztrál John Boyne *Szabadesés avagy Barnaby Rickett kalandjai a felhőkön innen és túl* című történetéből Lázár Helga tíz éven felülieknek rendez előadást. Aztán lesz még egy nagyszínpadi bemutató: a *Rumcájsz* kisiskolásoknak, Schneider Jankó rendezésében.

– *A Budapest Bábszínháztól elkészönni készül, de a tanítást nyilván nem hagyja abba.*

– *Azt is abba kell hagyni előbb-utóbb. Nyilván a tapasztalatom nagyon nagy, de talán korrektebb, ha a hallgatókat korban és szemléletben is hozzájuk közelebb állók vezetik. Nem tudom még, hogyan tovább, nem döntöttem el. A tanítványaim képesek már önállóan helytállni – a tanításban is. Nem tudom, meddig szabad csinálni – hiba, ha túl sokáig csinálja az ember. Nem tudom, tényleg nem tudom. Na, most talán túl személyes voltam.*

– *Igazgatóként a saját utódát is kinevelte?*

– *Nyilvánvalóan nem én döntök arról, hogy ki lesz az utódom – ez a világon mindenhol a fenntartó feladata. Én annyit tudok, tudtam tenni, hogy valakit, akiről azt gondolom, hogy erre alkalmas, igazgatóhelyettesnek neveztem ki, és azt remélem, hogy ő most már másképp nézi ezt a színházat. Bízom benne, hogy a felügyeleti szervek mellette fognak dönteni. És ha így történik, felteszem: máshogyan fogja csinálni, mint ahogyan én. A hallgatóknak is mindig azt mondom az egyetemen: ha harminc év múlva is kizárólag azt csinálják, amit én most mondok, akkor valamit elrontottam, és megbilincseltem, nem pedig megnyitottam a fantáziájukat. Hagyomány és újítás – így jöttem, és bízom benne, hogy az utódom is hasonló szellemben cselekszik. Ennél jobbat nem tudok kívánni ennek a színháznak.*

EDITORIAL THOUGHTS

You have in your hands a slightly different Art Limes than the usual; this entire issue is dedicated to the seventy-year history of the Hungarian State Puppet Theater, later known as the Budapest Puppet Theater.

Seven decades is a long time in the life of an institution. The Hungarian State Puppet Theater, predecessor of the Budapest Puppet Theater, was founded in 1949 when theaters in Hungary were nationalized. It was the only professional puppet theater that had been playing regularly and continuously both in the capital and throughout the country. For almost forty years, its traveling ensembles made it much more than just one theater among many. Thus it became a determining factor in the development of the art of puppetry in Hungary. In this way, Hungarian puppetry became internationally recognized, but also the Hungarian State Puppet Theater was becoming a mammoth institution, an autarchy, both aesthetically and philosophically, – primarily in programs for children.

So, when I agreed to edit the anniversary issue, I had to decide just how much could be shown of these seventy years in the journal. I made a radical decision. From this period, I selected a certain number of performances, especially from those for adults, which I consider crucial turning points from the standpoint of the development of puppetry. With these snapshots, I will try to illustrate the historical processes of this pivotal institution.

There are two reasons for this. If we take seriously the maxim: “the puppet is not an age group, but a genre,” we find it applies to the formation of the Budapest Puppet Theater, as well as to puppetry in general. In that phrase, we find an intention that it is important to recognize: we have to return puppetry to its former place. It must offer a repertoire and variety of performance styles that are not just an educational and entertaining forum exclusively for children. It should also be for everyone regardless of age, background, sophistication, interest, etc. But there is another reason, too, and it is specifically

historical. During these seventy years, Hungarian puppetry has undergone enormous technical and stylistic change. This change is most evident in adult performances, some of which have evolved, one from another, while others have found their styles independently.

Of course, there is no separate puppet theater for children and adults since within a troupe these two elements are obviously intertwined and nourish each other. So, when I review the selected performances, decades of experience and practice in producing and performing in children’s productions are part of my background so the reader can get an idea of the operation and artistic level of the whole puppet theater.

As I try to visualize the performances, their visual and musical worlds in the context of their images and text, I also try to make it clear that there are many people behind every production. These include the playwright, the dramaturg, the designer, the composer, the actors, the technical and administrative staff, the workshop staff, the director and the managing director. All of these people are part of a precise, dedicated and inspired collaboration, and it is they who ensure success.

In the end, I highlighted thirty performances from the repertoire of seventy years. Presentations of these thirty performances make up the majority of the issue. The series of performances and portraits is interspersed with only a few other types of writing (a couple of personal work reports by an artist, some documents, etc.) and two interviews in which some of the artists of the Budapest Puppet Theater look back on their institution. I wanted to represent the performances in two ways: with photos and with writings related to the productions (reviews, analyses, reminiscences, scripts, etc.) which illuminate, reinforce or which, perhaps from a different point of view, even contradict the essence of the visual aspect of the work.

As the list of thirty was compiled, the stylistic history of these seven decades unfolded, which, of course,



Petruska, 1965.

is part of the institution's history. Even if within each of the sections I defined we can't talk about uniform, continuous and uninterrupted changes, from a distance, distinct sections are discernible in the story. The first phase lasted from its formation until 1958, when Dezső Szilágyi was appointed director. This was followed by the "Szilágyi Era", which is divided, if not sharply, into two major periods. The first one lasted almost twenty years and is marked almost exclusively by the directorial work of Kató Szőnyi. The second period, a decade and a half long, is the age of the dissolution of the style preferred by Dezső Szilágyi called the closed folding screen, and the simultaneous loss of the prevailing role of the monolithic State Puppet Theater. The third major historical unit began under the direction of János Meczner from 1994 and is ongoing.

In the first period, programs for adults consisted mainly of puppet cabarets or parodies. These were exuberantly successful with the audience, not least because they encountered the slang and mockery that characterized these programs not found elsewhere in public. (In the first half of the fifties, cabaret was incompatible with socialist ideology.)

In 1958, as head of the puppet theater, Dezső Szilágyi went about renewing the program, changing the ensemble and the method of playing and setting up appearances in the countryside. The 1964 premiere of the puppet theater's revival of *Midsummer Night's Dream* brought a stylistic breakthrough in the birth of adult performances. It was a decisive step: in contrast to its text-centered predecessors, it used more human-like puppets to illustrate the story and developed a more abstract, music-based, primarily visual and musical style of performance.

This led to the next step in a series of musical performances: Béla Bartók's *The Wooden Prince* and Stravinsky's *Petruska*. These cast the text aside; the performing aesthetics and thought were carried purely by the associative effect of music and image.

Within a couple of years, another stylistic turn followed when a studio was established within the theater, which became the scene of workshops

for artistic exploration. Under their auspices, mostly short works and studies were born which further developed the compositional methods of musical pieces and, at the same time, brought to the fore works that were not played elsewhere because of censorship or other reasons. One of the extraordinary achievements of this endeavor was the *History of the Chair*, made for the statue composition by Erzsébet Schaár, and is a production highlighted in this compilation.

In the meantime, in contrast to puppetry based on a uniform style, they introduced a combination of techniques within one performance. For instance, they began using masked play as one of these puppetry techniques. Thus, theater "reforms" that had been adopted abroad gradually gained ground, thanks to these innovations: now the puppeteer stepped from behind the screen; man and puppet entered one space.

With this approach, they performed the classic dramas including Shakespeare and Gogol and such 20th-century authors as Dürrenmatt, Jarry, Brecht, Evgeny Schwartz, etc. These productions presented aspects of these works that were much different from simple prose theater.

When the Kolibri Theater split from the State Puppet Theater in 1992, the Budapest Puppet Theater continued its predecessor's program. Of course, under the leadership of János Meczner, the search for new ways became at least as important as preserving the old puppet performances for adults as well as children. Meczner's activities were basically determined by two aspirations: to rejuvenate older productions and to initiate new ones by inviting non-puppeteer directors.

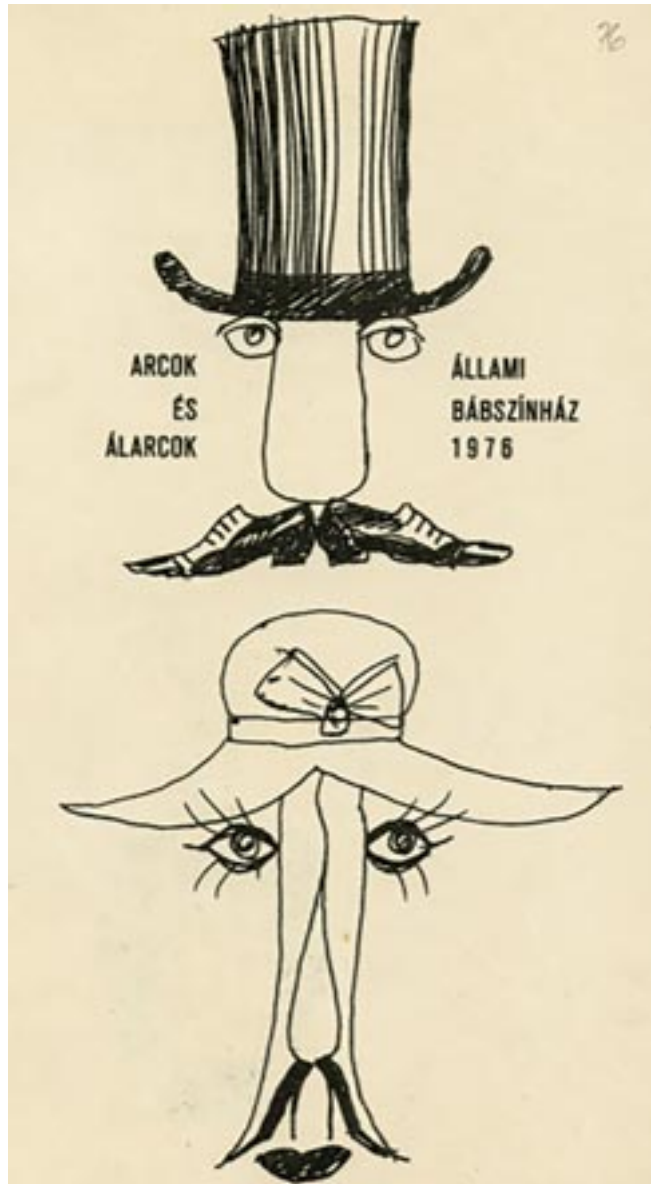
The core of the troupe was increasingly made up of actors with university degrees and directors who were their contemporaries. These performances were in line with the worldwide tendency to remove the boundaries of traditional genres and forms; in these productions, acting and puppetry, visual arts and music became inseparable units. Some members of the troupe took an active part in fermenting this new approach and others were simply admirers, but both were creating something different from

productions by the rare foreign guest directors whose background was in prose theater and thus was informed by a different point of view from that of the puppeteers.

The compilation of this issue is intended to represent this historical overview. For a very long time, within the theater profession, as well as in much of society,

puppetry has been considered to be mere entertainment for children, even toddlers. This review of seven decades shows, among other things, that this branch of the arts, even if slowly and with bumps along the way, is becoming accepted in an ever-expanding audience.

Fordította Deborah Marshall



Az 1976-ban bemutatott Arcok és álarcok című előadás négy darabot fűzött egybe: A katona történetét, a La Valse-t, az Aventures-t és a Klasszikus szimfóniát.

SZERZŐINK

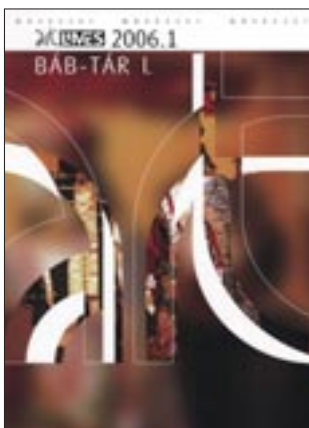
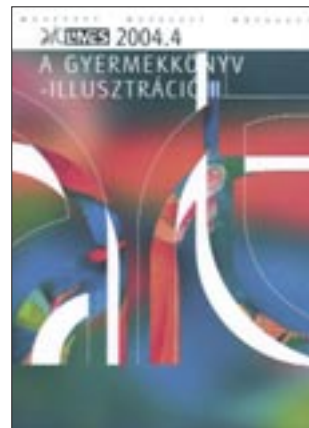
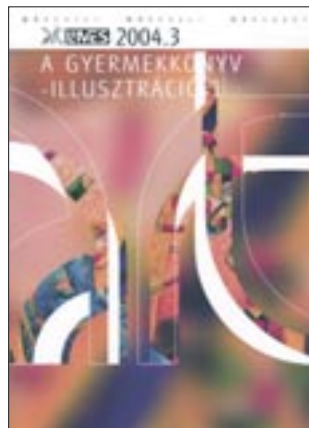
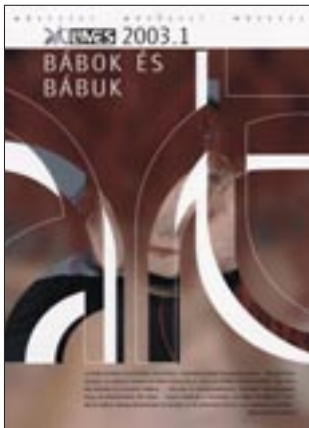
Ács Norbert bábszínész (Budapest)	Koltai Tamás (1942–2015) újságíró, színikritikus
Balogh Géza színháztörténész, rendező (Budapest)	Koós Iván (1927–1999) báb- és díszlettervező
Balogh Gyula újságíró, kritikus (Budapest)	Kovács Ildikó (1927–2008) rendező
Barta András (1931–1997) újságíró, kritikus, műfordító	Láng István zeneszerző (Budapest)
Böszörményi Katalin művészettörténész (Budapest)	Lőnhárd Ágnes színész, előadó (Pécs)
Breuer János (1932–2016) zenetörténész, zenekritikus, szerkesztő	Malik Andrea szerkesztő (Budapest)
Bródy Vera báb- és díszlettervező (Párizs)	Maróthy Zorka rendezőhallgató (Budapest)
Budai Katalin (1953–2013) kritikus, újságíró	Maul Ágnes grafikus (Budapest)
Csik István újságíró, kritikus (Budapest)	Mészáros Tamás újságíró, rendező, színikritikus (Budapest)
Dévényi Róbert (1931–1987) rendező, dramaturg	Molnár Gál Péter (1936–2011) színikritikus, újságíró, színháztörténész
Ellinger Edina bábszínész, rendező (Budapest)	Nánay István színháztörténész, kritikus (Budapest)
Fekete Anetta színháztörténész (Kecskemét)	Ölbei Livia kritikus, újságíró (Szombathely)
Földes Anna (1930–2017) újságíró, kritikus, irodalomtörténész,	Passuth Krisztina művészettörténész (Budapest)
Gabnai Katalin író, kritikus, drámapedagógus (Budapest)	Perényi Balázs rendező, dramaturg (Budapest)
Galamb György (1918–2001) bábszínész	Pethő Tibor kritikus, újságíró (Budapest)
Gardenő Klaudia rendezőhallgató (Budapest)	Selmeczi Elek (1923–1996) dramaturg
Gervai András újságíró, író, kritikus, szerkesztő (Budapest)	Szakály Márta bábszínész (Budapest)
Hodászi Ádám színész, rendező (Budapest)	Szekeres Szabolcs újságíró, kritikus (Budapest)
Hoffer Károly színész, tervező, rendező (Budapest)	Szilágyi Dezső (1922–2010) író, az Állami Bábszínház igazgatója 1958–1992 között
Hutvágner Éva író, szerkesztő, muzeológus (Budapest)	Szőnyi Kató (1918–1989) rendező
Keresztury Dezső (1904–1996) költő, író, irodalomtörténész	Tarján Tamás (1949–2017) irodalomtörténész
	Tóth Ágnes Veronika marketing manager (Budapest)
	Turbuly Lilla költő, író, kritikus (Budapest)
	Urbán Gyula rendező (Budapest)
	Várszegi Vera díszlet- és jelmeztervező (Budapest)

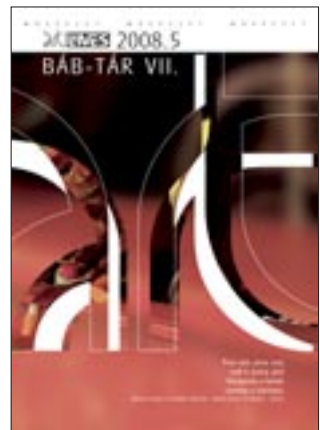
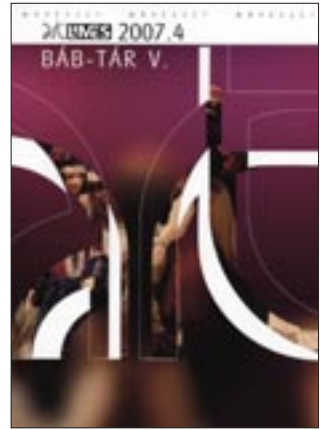
KÉPJEGYZÉK

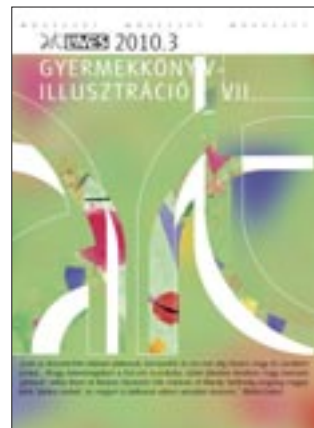
8. o. A 15 éves Állami Bábszínház műsorfüzetének borítója. PIM–OSZMI Báltár
11. o. Szentivánéji álom. Fotós: Óhidy Lehel. PIM–OSZMI Báltár
12. o. Sztárparádé. Gábor Éva tervei. PIM–OSZMI Báltár
13. o. Sztárparádé. Fotós: ismeretlen. PIM–OSZMI Báltár
14. o. Sztárparádé. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. PIM–OSZMI Báltár
15. o. Szerelmes istenek. Szűr-Szabó József terve. PIM–OSZMI Báltár
16. o. Szentivánéji álom. Bálint Endre plakátterve. PIM–OSZMI Báltár
17. o. Szentivánéji álom. Plakát. PIM–OSZMI Báltár
18. o. Szentivánéji álom. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
19. o. Szentivánéji álom. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
20. o. A fából faragott királyfi. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. PIM–OSZMI Báltár
20. o. A fából faragott királyfi. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
22. o. A fából faragott királyfi. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
23. o. Pataky Imre. Fotós: ismeretlen. PIM–OSZMI Báltár
24. o. A fából faragott királyfi és Petruska. Színlap. PIM–OSZMI Báltár
26. o. Petruska. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
26. o. Petruska. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
27. o. Koós Iván terve a Petruskához. A Budapest Bábszínház archívuma
28. o. Jelenet szöveg nélkül. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
30. o. Jelenet szöveg nélkül. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
31. o. Strip-tease. Fotós: Lapkiadó, ifj. Mönich László. PIM–OSZMI Báltár
32. o. Strip-tease. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. PIM–OSZMI Báltár
33. o. A sárkány. Színlap. PIM–OSZMI Báltár
34. o. A sárkány. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
35. o. A sárkány. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
36. o. A csodálatos mandarin. Fotós: ismeretlen. PIM–OSZMI Báltár
37. o. és az első borító. A csodálatos mandarin. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
38. o. A csodálatos mandarin. Fotós: ismeretlen. PIM–OSZMI Báltár
40. o. Aventures. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
- 40.o. Aventures. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
41. o. Aventures. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
42. o. Aventures. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
43. o. Hány János. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
44. o. Hány János. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
44. o. Hány János. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
45. o. Hány János. Karikatúra. A Budapest Bábszínház archívuma
48. o. Székhistória. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. PIM–OSZMI Báltár
49. o. Szilágyi Dezső: Székhistória – szövegkönyv. PIM–OSZMI Báltár
51. o. Székhistória. Fotós: Lapkiadó, ifj. Mönich László. PIM–OSZMI Báltár
51. o. Székhistória. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. PIM–OSZMI Báltár
53. o. Székhistória. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. PIM–OSZMI Báltár

53. o. Székhistória. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. PIM-OSZMI Báltár
55. o. Székhistória. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. PIM-OSZMI Báltár
55. o. Székhistória. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. PIM-OSZMI Báltár
55. o. Székhistória. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva. PIM-OSZMI Báltár
56. o. Vásári bábkomédiák. Képeslap. PIM-OSZMI Báltár
58. o. Vásári bábkomédiák. Fotós: MTI-fotó, Benkő Imre. A Budapest Bábszínház archívuma
59. o. Vásári bábkomédiák. Fotós: MTI-fotó, Benkő Imre. A Budapest Bábszínház archívuma
60. o. Szőnyi Kató. Fotós: MTI-fotó, Busztin Livia. PIM-OSZMI Báltár
62. o. Az orr. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
63. o. Az orr. Fotós: MTI-fotó, Pólya Zoltán. A Budapest Bábszínház archívuma
63. o. Ország Lili. Fotós: ismeretlen. Wikipédia
64. o. Az orr. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
65. o. Kalevala. Fotós: ismeretlen. PIM-OSZMI Báltár
66. o. Kalevala. Fotós: ismeretlen. PIM-OSZMI Báltár
67. o. Orosz Klaudia. Fotós: MTI-fotó, Pintér Márta. PIM-OSZMI Báltár
68. o. Übü király. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
69. o. Übü király. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
71. o. A kispolgár hét főbűne. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
72. o. A kispolgár hét főbűne. Fotós: ismeretlen. PIM-OSZMI Báltár
73. o. A kispolgár hét főbűne. Koós Iván terve. A Budapest Bábszínház archívuma.
74. o. A vihar. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
75. o. A vihar. Fotós: ismeretlen. A Budapest Bábszínház archívuma
76. o. Bródy Vera. Fotós: Keleti Éva. PIM-OSZMI Báltár
76. o. Koós Iván. Fotós: ismeretlen. Wikipédia
77. o. Szilágyi Dezső és Szőnyi Kató. Fotós: ismeretlen. Wikipédia
78. o. Szőnyi Kató. Fotós: ismeretlen. PIM-OSZMI Báltár
79. o. A varázsfuvola. Fotós: Matz Károly. A Budapest Bábszínház archívuma
80. o. A varázsfuvola. Fotós: Éder Vera. A Budapest Bábszínház archívuma
80. o. A varázsfuvola. Fotós: Éder Vera. A Budapest Bábszínház archívuma
81. o. A varázsfuvola. Fotós: Éder Vera. A Budapest Bábszínház archívuma
82. o. Az ember tragédiája. Fotós: Éder Vera. A Budapest Bábszínház archívuma
83. o. Az ember tragédiája. Fotós: Izsák Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
83. o. Az ember tragédiája. Fotós: Éder Vera. A Budapest Bábszínház archívuma
84. o. Az ember tragédiája. Fotós: Éder Vera. A Budapest Bábszínház archívuma
85. o. Az ember tragédiája. Fotós: Izsák Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
86. o. Don Quijote de... Fotós: Matz Károly – Izsák Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
- 86.o. Don Quijote de... Fotós: Matz Károly – Izsák Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
87. o. Don Quijote de... Fotós: Matz Károly – Izsák Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
89. o. Szegény Dzsoni és Árnika. Fotós: Izsák Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
90. o. Szegény Dzsoni és Árnika. Szövegkönyvrészlet. PIM-OSZMI Könyvtár (Lengyel Pál-hagyaték)
91. o. Szegény Dzsoni és Árnika. Fotós: Izsák Éva. A Budapest Bábszínház archívuma
92. o. Szegény Dzsoni és Árnika. Fotós: Izsák Éva. A Budapest Bábszínház archívuma

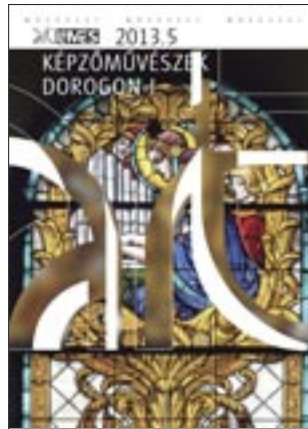
93. o. Szentivánéji álom. Fotós: Izsák Éva.
A Budapest Bábszínház archívuma
94. o. Szentivánéji álom. Fotós: Izsák Éva.
A Budapest Bábszínház archívuma
95. o. Szentivánéji álom. Fotós: Izsák Éva.
A Budapest Bábszínház archívuma
96. o. A szarvaskirály. Fotós: Izsák Éva.
A Budapest Bábszínház archívuma
97. o. A szarvaskirály. Fotós: Izsák Éva.
A Budapest Bábszínház archívuma
98. o. A szarvaskirály. Fotós: Izsák Éva.
A Budapest Bábszínház archívuma
98. o. A szarvaskirály. Fotós: Izsák Éva.
A Budapest Bábszínház archívuma
99. o. A szarvaskirály. Fotós: Izsák Éva.
A Budapest Bábszínház archívuma
100. o. Líra és Epika. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
101. o. Líra és Epika. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
101. o. Líra és Epika. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
102. o. Líra és Epika. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
104. o. Bitódalok. Fotós: ismeretlen.
A Budapest Bábszínház archívuma
105. o. Bitódalok. Fotós: ismeretlen.
A Budapest Bábszínház archívuma
106. o. Semmi. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
107. o. Semmi. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
107. o. Semmi. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
108. o. Semmi. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
110. o. Semmi. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
111. o. Semmi. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
111. o. Semmi. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
112. o. Kabaré. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
113. o. Kabaré. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
114. o. Kabaré. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
115. o. Kabaré. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
116. o. Kabaré. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
117. o. A vihar. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
118. o. A vihar. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
119. o. A vihar. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
120. o. A vihar. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
121. o. Apa lánya. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
121. o. Apa lánya. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
122. o. Apa lánya. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
126. o. Semmi. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
127. o. Meczner János. Fotós: Éder Vera.
A Budapest Bábszínház archívuma
129. o. Faust. Fotós: Izsák Éva.
A Budapest Bábszínház archívuma
133. o. Petruska. Fotós: MTI-fotó, Keleti Éva.
PIM-OSZMI Báltár
135. o. Arcok és álarcok. Színlap.
PIM-OSZMI Báltár
- Hátsó borító: Kabaré. Fotós: Éder Vera. A Budapest Bábszínház archívuma

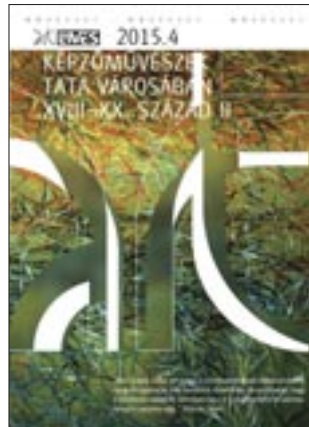




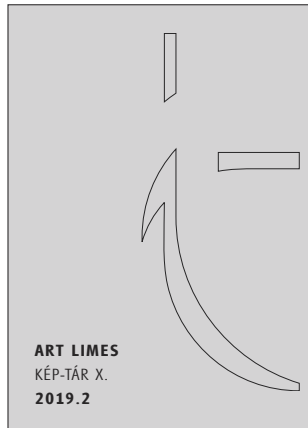


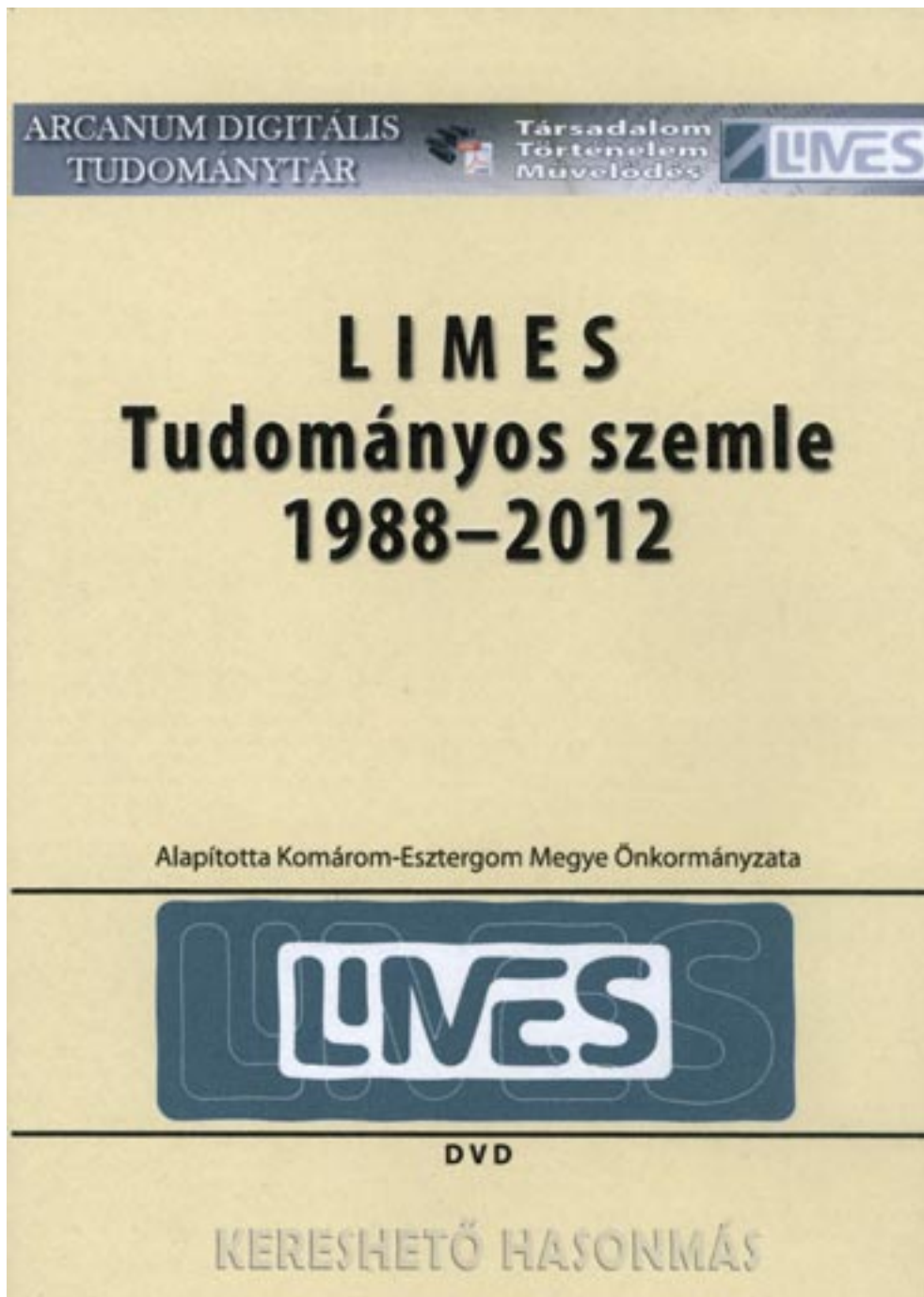






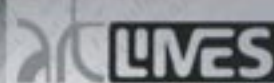






Megjelent DVD-n az Arcanum-Adatbázis Kft. kiadásában a LIMES tudományos-történelmi szemle valamennyi száma (25 évfolyam, 95 szám, 14 000 oldal.) További információk a kiadó honlapján

ARCANUM DIGITÁLIS
TUDOMÁNYTÁR



Art Limes 1992–2015



DVD

KERESHETŐ HASONMÁS

MEGJELENT SZÁMAINK:

2003/1. szám – BÁBOK ÉS BÁBUK (elfogyott)	–
2003/2. szám – A PASZTELL (elfogyott)	495 Ft
2004/1-2. szám – DIKTATÚRA ÉS MŰVÉSZET I–II.	990 Ft
2004/3-4. szám – A GYERMEKKÖNYV-ILLUSZTRÁCIÓ I–II. (elfogyott)	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 (elfogyott)	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
2013/5. szám – Képzőművészek Dorogon I.	1.000 Ft

2014/1. szám – Képzőművészek 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
2015/2. szám – BÁB-TÁR XIX.	1.000 Ft
2015/3. szám – A képíró: Kass János, 3. rész	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában I.	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában II.	1.000 Ft
2015/5. szám – BÁB-TÁR XX.	1.000 Ft
2016/1. szám – KÉP-TÁR III.	1.000 Ft
2016/2. szám – BÁB-TÁR XXI.	1.000 Ft
2016/3. szám – BÁB-TÁR XXII.	1.000 Ft
2016/4. szám – KÉP-TÁR IV.	1.000 Ft
2016/5. szám – BÁB-TÁR XXIII.	1.000 Ft
2016/6. szám – BÁB-TÁR XXIV.	1.000 Ft
2017/1. szám – BÁB-TÁR XXV.	1.000 Ft
2017/2. szám – BÁB-TÁR XXVI.	1.000 Ft
2017/3. szám – BÁB-TÁR XXVII.	1.000 Ft
2017/4. szám – KÉP-TÁR V. – I. rész	1.000 Ft
2017/5. szám – KÉP-TÁR V. – II. rész	1.000 Ft
2017/6. szám – BÁB-TÁR XXVIII.	1.000 Ft
2018/1. szám – BÁB-TÁR XXIX.	1.000 Ft
2018/2. szám – KÉP-TÁR VI. – Esztergom	1.000 Ft
2018/3. szám – KÉP-TÁR VII. – Esztergom	1.000 Ft
2018/4. szám – KÉP-TÁR VIII. – Vajdaság	1.000 Ft
2018/5. szám – BÁB-TÁR XXX.	1.000 Ft
2018/6. szám – KÉP-TÁR IX.	1.000 Ft
2019/1. szám – BÁB-TÁR XXXI.	1.000 Ft
2019/3. szám – BÁB-TÁR XXXII. – Budapest Bábszínház '70	1.000 Ft

Folyóirataink megvásárolhatók:

- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPPERK terjesztésében

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

Kernstok Alapítvány/Art Limes Szerkesztősége, 2800 Tatabánya, Kós Károly u. 3. fsz. 3.

E-mail: viragjeno46@gmail.com

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

art LIVES ART LIMES MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT
 BÁB-TÁB - KÉP-TÁB - ILLUSZTRÁCIÓ
 JOURNAL OF PUPPETRY AND ART

Hírek Műművészet Képzőművészet Színházművészet Galéria Limes Kapcsolat

Bejelentkezés OK Kosár Bejelentkezés

Amikor az ördög még alszik

Események

JÚNIUS 2013

H	K	SZ	CS	P	SZ	V
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

Legfrissebb cikkek

Huszadik alkalommal rendez Sopron drembiennáját „Ita Érembiennája, akkor Sopron” - „Ita Sopron, akkor Érembiennája”. A köztársadai Fórumokor Az Kósztrólikor ez a szöveg hangzott el évek óta a Szemlékcor Szepretekben.

20 Tovább

Amikor Nyergesújfalu volt a vil...

JELEN-LÉT...

VÉGVÁRI BÉ...
...ERŐSÍTÉSÉRE...

Jönek az agyaggal...

Kövessen minket!

f g+ t y

Aktuális

A www.artlimes.hu weboldal nyitó lapja