

ART LIMES
BÁB-TÁR XXXIX.

2021.3

TATABÁNYA



TARTALOM • CONTENTS

1. BÁB/LENYOMATOK • PUPPET IMPRESSIONS

- 5 Nánay István: Írásos báblenyomatok
(Harminchárom év után. Beszélgetés Szilágyi Dezsővel; Emlékezés Koós Ivánra (1927–1999); A bábozás nagyasszonya. Kovács Ildikó (1927–2008); Lulu. Kós Lajos (1924–2008); Egy színházi polihisztor. Balogh Géza 75 éves; A társulatépítés érdekel. Beszélgetés Meczner Jánossal; Bábok és bábosok; Magyarországi bábszínházak második találkozója; Nem (csak) bábos szemmel nézve; Miért bábbal? Magyarországi bábszínházak tizenharmadik találkozója; Nánay István írásai az Art Limesben.
- István Nánay: Written Puppet Impressions*
After 33 Years. Interview with Dezső Szilágyi; Remembering Iván Koós (1927–1999); The Grande Dame of Puppetry. Ildikó Kovács (1927–2008); Lulu. Lajos Kós (1924–2008); A Theatrical Polyhistor. Géza Balogh at 75; I'm Interested in Building the Ensemble. Interview with János Meczner; Puppets and Puppeteers; The Second Hungarian Puppet Theater Conference; Not (Only) Through the Eyes of a Puppet; Why a Puppet? The Thirteenth Hungarian Puppet Theater Conference; István Nánay's Writings for Art Limes.

2. BÁB ÉS HAGYOMÁNY • PUPPET AND TRADITION

- 61 Somogyi Zsolt: Pekáry István és a Ludas Matyi. Művészi pályakép egy bábelőadás tükrében
Zsolt Somogyi: István Pekáry and Ludas Matyi. An Artistic Career as Focused in a Puppet Performance

3. KITEKINTÉS I. • OUTLOOK I.

- 77 Ewa Tomaszewska: Jan Dorman és Krystyna Miłobędzka. Egy új, gyermekeknek szóló színház megalapítói Lengyelországban. (A játék színháza)
Ewa Tomaszewska: Jan Dorman and Krystyna Miłobędzka. The Founders of a New Children's Theater in Poland. The Theater of Play.
- 89 Ewa Tomaszewska: Jan Dorman magyarországi kapcsolatai.
A Dorman Archívum dokumentumai alapján (Jan Dorman: Bemutatók a budapesti Állami Bábszínház fennállásának 15. évfordulójára rendezett ünnepségről; Levelek Szilágyi Dezsőtől és Tarbay Edétől Jan Dormannak; Dorman/ Bálint Endre)
Ewa Tomaszewska: Jan Dorman's Hungarian Connections. Based on the Documents of the Dorman Archives (Jan Dorman: Notes on the 15th Anniversary Festivities of the Budapest State Puppet Theatre; Letters from Dezső Szilágyi and Ede Tarbay to Jan Dorman; Dorman/Endre Bálint)
- 95 Balogh Géza: Dorman Budapesten
Géza Balogh: Dorman in Budapest



4. KITEKINTÉS II. · OUTLOOK II

- 99 Lenka Džadíková: Az ODIVO és Ivan Martinka: Fényhozó
| *Lenka Džadíková: The ODIVO and Ivan Martinka: Svetlonos/Lightbringer*

5. SZEMLE · REVIEW

- 105 Goda Móni: Hogyan tovább? Gender, digitalitás és pandémia a figuraszínházban.
A DOUBLE magazin 2020-as számairól
| *Móni Goda: Where Do We Go from Here? Gender, Digitalization and Pandemic in Figure Theater. About the 2020 Issues of Double Magazine.*

6. IN MEMORIAM · IN MEMORIAM

- 109 Balogh Géza: A bábkészítő mester (Lellei Pál, 1939–2021)
| *Géza Balogh: The Master of Puppet Making (Pál Lellei, 1939–2021)*



Egy bábművész vallomásai avagy Koós Iván titkai. Emlékkiállítás, 2007. Vojtina Bábszínház



Nánay István

ÍRÁSOS BÁBLENYOMATOK



Nánay István színháztörténész, kritikus

Amikor az Art Limes szerkesztője előhozakodott azzal a javaslattal, hogy bábos írásaimból állítsak össze egy válogatást a folyóirat számára, elsőre nem álltam kötélnek. Hogy ebben az ózdkodásban mi minden játszott szerepet, azt most nem taglalom, de végül is hagytam magam meggyőzni. Ám amikor számbavettem a szóba jöhető kritikáimat, portréimat, összefoglalóimat és egyéb cikkeimet, amelyek száma megközelíti a százat, ismét elbizonytalanodtam. Egyrészt a mennyiség borzasztott el, másrészt nem láttam magam előtt azt a vezérfonalat, azt a struktúrát, amely valamilyen koherens képet rajzolhatna ki ebbéli tevékenységemről.

Aztán kezdtem szűkíteni a cikkek körét, tologattam őket ide-oda, és most közreadom válogatásom eredményét. Elsősorban személyekről szóló írásokat (interjúk, portrék, nekrológok) választottam ki, valamint három összefoglaló írást. Az utóbbiak közül az első 1993-ból való, a II. kecskeméti országos bábszínházi találkozóról, a második 2001-ben, a pécsi Felőtt Báb fesztivál zsűroraként készült jelentés az UNIMA Magyar Központjának, a harmadik 2016-os, és az azévi kecskeméti fesztiválon tapasztaltakat foglalja össze. Utólag tanulságosnak tűnik, hogy mikor mit tartottam problematikusnak, ami egyben arról is árulkodik: mekkora utat járt be az önnálló esztétikai normák kialakításában a magyar bábművészet.

Ebből következően magától értetődő, hogy összeállításomból kimaradt számos kecskeméti, békéscsabai és egyéb fesztiválról szóló beszámoló, illetve az egyes előadásokra reflektáló kritikáim, könyv- és kiállítás-recenzióim teljessége. Kimaradtak azok a korai cikkek is, amelyek főleg a Színház című folyóiratban jelentek meg, és gyerekszínházi előadásokról, illetve fesztiválokról készültek. A színháznak ezen szektoráról a hetvenes évek végétől kezdtem írni, akkortól, amikor már a gyerekeimmel is jártam előadásokra. Abban az időben csaknem minden fővárosi és vidéki prózai színház játszott gyermekkorúaknak is, így ezek kerültek elsősorban érdeklődésem középpontjába. Az Állami Bábszínház csupán egy volt a többi intézmény között, tehát nem figyeltem rá megkülönböztetett módon.

A bábszínházzal azután foglalkoztam intenzívebben, amikor barátom, Lengyel Pál pályája a bábozás irányába fordult. Az ő színházi alkotó munkáját már a hatvanas évek végétől figyelemmel kísértem, írásaimban dokumentáltam, sőt, kapcsolatunk több

és mélyebb volt, mint alkotó és kritikus között szokásos. Ennek is köszönhetem, hogy bábos rendezéseinek egyikéhez-másikához már nem csupán utólag, a kész produkció megnézése után szólhatam hozzá, hanem a próbafolyamat közben is. Innen csak egy lépés volt, hogy dramaturgja is lehettem. E funkcióm hosszú ideig „négerkedés” volt, ugyanis azt tartottam, hogy a kritikus és a dramaturgi létezés egymást kizárja, márpedig én első sorban kritikus voltam. Ebből a kettős helyzetből adódott, hogy azokról az előadásokról, amelyhez bárminemű közöm volt, természetesen nem írtam. De a bábozás egyre jobban behúzott. Sokat zsűriztem

fesztiválokon, így magától értetődő volt, hogy a báb-találkozók is megtaláltak, valamint olyan szakmabelinek tartottak, aki a prózai és a bábos színházi jelenségek között egyaránt eligazodik. Tanítani szintén már több éve elkezdtem, tehát az is logikusnak tűnt, hogy a bábos oktatásban is részt vegyek. Először Lengyel Pál és Koós Iván oldalán, majd a Színház- és Filmművészeti Egyetemen.

Mindezen szerteágazó tevékenységnek érthető módon igen kiterjedt írásos lenyomata van, tehát ebből kellett kiválasztanom azt a néhány cikket, ami – hitem szerint – reprezentálja nézeteimet a színházművészetnek erről az ágáról.

WRITTEN PUPPET IMPRESSIONS

Written Puppet Impressions is the title of a collection of writings on puppetry by the well-known theatre historian and critic for Art Limes, István Nánay. In his introduction, he has formulated the criteria for his selection: “Primarily, I chose articles about people (interviews, portraits, memoirs or obituaries), then added three summaries. The first of these is from 1993, about the second Kecskemét National Puppetry Conference. The second is a report to the UNIMA Hungarian Centre in 2001, when I was a jury member for the Adult Puppet Festival in Pécs. The third is from 2016, summarizing my experiences at the Kecskemét Festival that year.”

In retrospect, it seems useful to know what I considered problematic, which also reveals how far Hungarian puppetry has come in developing its own aesthetic standards. I became more intensively involved with puppet theatre after my friend Pál Lengyel shifted the focus of his career towards puppetry. I had been following his work as a theatre-maker since the late sixties, documenting it in my writings, and our relationship became more profound and deeper than usual between creator and critic. Accordingly, I was able to comment on his puppet productions not only after having seen the finished production, but also during the rehearsal process. From there, it was only a step to becoming his dramaturg. Puppetry, in general, was getting better and better. I was a judge at a lot at festivals, so it was natural that I was discovered by the various puppetry organizations as someone who could navigate both aspects of the writing and puppet theatre. Also, I had started teaching many years before that, so it seemed logical that I should also be involved in puppet education. All of these activities have, understandably, led me to produce extensive written records, so I had to select a few articles from it what I believe represent my views on this branch of theatre arts.

HARMINCHÁROM ÉV UTÁN¹

BESZÉLGETÉS SZILÁGYI DEZSŐVEL



Szilágyi Dezső (1922-2010) bábművész, szakíró

Augusztus eleje. Az Andrásy úti épületbe belépve nehezen hinné el az ember, hogy színházban jár. Mindenfelé vésnek, fűnek, elektromos vezetékeket cserélnek. A Budapesti Bábszínházban a szokásos évadközi felújítási munkáknál nagyobb átalakításokat végeznek, amihez alighanem az is hozzájárul, hogy ünnepre készülnek: ötvenéves a hivatásos bábjátszás és az ennek otthont adó intézmény. A bábműhelyek, a társalgó, az irodák üresek. Csak az UNIMA szobájában van élet: Szilágyi Dezső – nem törődve a körülötte lévő felfordulással – intézi a bábművészek nemzetközi szervezetének, illetve e szervezet magyar központjának ügyeit. Titkárnője időnként iratokat tesz elé; számára ma is ő az igazgató úr – Szilágyi Dezső több mint harminchárom évig volt az Állami Bábszínház vezetője. Erről a három évtizedről beszélgetünk. Arról, hogy miként

született meg a színház legendás nagy korszaka, miként formálta ezt a direktor, és hogyan élte-éli meg Szilágyi Dezső azt a változást, amely az elmúlt évtizedek alatt a bábművészetben végbement.

– *Mielőtt e témákba belefognánk, kérem, kövessük végig azt az utat, amelyet a Szekszárdról érkezett Eötvös-kollégista tett meg, mielőtt színigazgató lett.*

– Többször próbáltam szerencsét a fővárosban. 1940-ben lettem Eötvös-kollégista, de a család anyagi helyzete miatt bölcsészeti tanulmányaimat abba kellett hagynom. Visszamentem Szekszárdra, s malomellenőr lettem. Aztán ismét felkerültem Pestre, beálltam a Hangya Ipar Rt.-be amolyan adminisztrátorféleségnek; ez a gyár Albertfalván működött, és háztartási vegyi árukat gyártott. Innen kezdtem jogot tanulni, s innen vittek el katonának. Egészen Schleswig-Holsteinig jutottam, ahonnan hazaszöktem. A család is vonzott, persze, de még inkább a nyelv, hiszen a tolforgatás mindennapos tevékenységemmé vált, s meggyőződésem szerint írni csak anyanyelvén tudhat az ember.

Hazamentem, és 1946-ban Molnár Miklóssal – aki később a Mészöly nevet vette fel, s így vált ismertté – megalapítottuk a Tolna megyei Kis Újságot, ezt a kétszemélyes hetilapot, amelynek legerősebb rovata az éles hangú glossza lett. E rovat sok hívet s még több ellenséget szerzett. Két év után az újságot betiltották, mivel kigúnyoltuk Marosán Gyögyöt, az uralkodó párt politikusát, aki egy tömeggyűlésen kijelentette: beláthatatlanok a magyar paraszt előtti fejlődés távlatai, hiszen maholnap „vetni is repülőgépről fognak”.

1949-ben tehát megint Albertfalván találtam magam, ugyanabban a gyárban, ahol most a ranglétrán a munkaügyi vezetői beosztásig jutottam. De az írást nem hagytam abba, mint ahogy Mészöly Miklós barátom sem, s hamar rájöttünk, hogy viszonylagos írói szabadságot szinte egyetlen műfaj biztosított akkoriban, a báb. Kis darabokat írogattam, például a Mackó Mukik kalandjai egész sorozattá duzzadt. Ezeket a jeleneteket,

1 Megjelent: Színház, 1999/10

darabokat az akkori Népművészeti Intézet gondozásában adták ki, amelynek 1952-ben alkalmazottja lettem, s ettől kezdve nem csupán írtam, hanem szerkesztettem is az amatőr színjátszóknak és bábo-soknak szóló műsorfüzeteket. Az intézetnek kitűnő légköre volt, mindenekelőtt Széll Jenő, liberális gondolkodású igazgató jóvoltából. Menedék volt ez a hely, ahol nemkívánatosnak minősített írókat is dolgoztattunk; Déry Tibor, Illyés Gyula, Tamási Áron, Tersánszky Józsi Jenő, Tatay Sándor, Ignác Rózsa, Jékely Zoltán – hogy csak néhányukat említsem – akkoriban kizárólag itt publikálhattak, s e kényszerhelyzetben számos nagy-szerű munkájuk született. Később, a Bábszínházban is szoros kapcsolatban maradtam velük, jó pár akkor írt művüket mutattam be.

Az „idilli” helyzet 1956 után megszakadt, több kol-légámat bebörtönözték. Én annak ellenére meg-úsztam a tisztogatást, hogy Muharay Elemérral, Szigeti Károllyal s másokkal együtt az intézet forradalmi bizottságának tagja voltam, de az a lap, amelyet ki akartunk adni, s amelynek szerkesztője lettem, már nem jelenhetett meg, így közvetlen tárgyi bizonyítékot nem találtak ellenem.

1957 decemberében, mint bábbal foglalkozó embert, meghívtak Prágába, ahol a háború miatt a működését kényszerűségből megszakító UNIMA újjáalakult. Bekerültem a bábos világ nemzetközi vérkeringésébe. Rá egy évre kineveztek az Állami Bábszínház élére. Ugyanebben az esztendőben Bukarest vált a világ bábosainak fővárosává – két hétre. Itt rendezték meg azt a fesztivállal egybekötött UNIMA-kongresszust, amely alkalmat adott arra, hogy felmérjük: mi minden létezik a bábozásnak nevezett művészeti ágban. Itt vált elfogadottá a bábszínház fogalma a bábjátszással szemben, hiszen a fesztiválon nem csupán olyan darabokat mutattak be, amelyekben a játékos mesél, és e mesét bábbal illusztrálják – ez a bábjáték –, hanem olyanokat is, amelyeknek lényege a drámai felépítés, a cselekmény konfliktusokban való megjelenítése, az összművészeti jelleg, tehát mindaz, ami a rendszeresen működő bábszínházat jellemzi. Abban az értelemben is összegző jellegű volt a fesztivál, hogy azon minden létező technikát és formai megoldást felvonultattak. Itt bizonyosodott be, hogy a bábozás felnőtteknek

is szólhat, s e tekintetben az esztétizálás és a kizárólagos szórakoztatás mint két szélsőséges megjelenési lehetőség között léteznek mások is, amelyeket a tartalmi és formai elemek összefüggése és harmóniája alapján jogosan tekinthetünk művészetnek.

Bukarestben már több mint negyven ország képviseltette magát. Az angolok a tradicionális bábjátszásban remekeltek, a franciák virtuozitásukkal tűntek ki, az oroszok a hagyományos és a modern bábozásból egyaránt ízelítőt adtak, hiszen nemcsak Obrazcov, a klasszikus bábozás pápája jelent meg, hanem azok az együttesek is – mint például a leningrádi bábszínház –, amelyek épp az obrazcovi szemlélettel és etalonnal szálltak szembe. Diadalmaskodtak a csehek, a románok s mindenekelőtt a lengyelek. Ők képviselték a modernitást. Különösen a lengyelek voltak jóval előbbre, mint például mi, magyarok, hiszen náluk már akkor a képzőművészet játszotta a főszerepet, a bábosok legtöbbször képzőművészeti indíttatású volt. A modern bábozás a szürrealizmustól a nonfigurativitásig igen széles skálán mozgott; az a forma- és szemléletváltás, ami az élő színházban az abszurd megjelenésével következett be, a bábozásban mindenekelőtt képzőművészeti stílusváltásban realizálódott.

Igaz, a lengyelek az olyan divatok elterjesztésében is élen jártak, mint a színész és a báb együttes jelenléte, de ezek az „újítások” náluk sokkal gyorsabban, könnyedebben zajlottak le, mint más országokban, például nálunk, ahol ennek az együttes jelenlétnak a hatása máig gyűződik.

– *Olyannyira, hogy – kis túlzással – a színész lassan kiszorítja a bábokat a bábszínházból.*

– Cseh dramaturgok hirdették meg a kettős ábrázolás elvét, azt, hogy ha a néző nemcsak a bábokat látja, hanem az azokat animáló színészeket is, két síkon értesül a színpadi történekekről, tehát kettős élményt kap. Ez azonban nem igazolódott. Ugyanis a legtöbb ilyen helyzetbe kerülő színész számára az, hogy saját testi mivoltában szerepeljen, fontosabbá válik, mint a báb, amit életre kellene keltenie, s amiről gyakran szinte megfejeltek. Ha ez a szélsőséges eset nem is következik be, az igen, hogy a látvány, a nézőre gyakorolt hatás többnyire kettészakad,

a néző nem egységben látja a bábozás két össze-tevőjét, hanem külön-külön, s hol az egyik, hol a másik válik erősebbé – ritkábban a báb. Ez különösen a gyerekeknek s főleg a kisebbeknek játszott darabokban bűn, sőt hiba.

Mi annak idején pedagógusokat foglalkoztattunk, hogy figyeljék, elemezzék, miként hat egy-egy előadásunk a különböző nézőrétegekre. Rajzokat, rövid leírásokat készítettünk a gyerekekkel, ezek munkánk pontos lenyomatainak bizonyultak. Ha a gyerek a csillagos égboltra emlékezett, s nem arra, hogy egy kis emberke legyőzi a hatalmas sárkányt, akkor baj volt az előadással. Ma is megvannak az óvónői-tanítónői jelentések arról, hogy amikor az élő és bábszínházi elemek keverésével próbálkoztunk, zavar keletkezett a befogadásban. Már az előadás utáni kérdéseinkre sem kaptunk egyértelmű válaszokat, a hosszabb idő után megismételt kérdésekre adott feleletekből pedig az derült ki, hogy a gyerekeknek alig sikerült valamit visszaidézniük az előadásból, azaz nem született értékelhető élmény.

– *Mi okozza ezt a világtendenciát, hiszen ez már nem egyedi jelenség?*

– Több oka van. Mindenekelőtt persze az, hogy a bábszínész is exhibicionista, tehát szeretné magát megmutatni a közönségnek. De az ideális bábszínésznél ez a megmutatkozási vágy rejtőzködő hajlammal párosul. A bábszínész önmagát – mintegy önmaga meghosszabbításaként – egy tárgyba lényegíti át, s ezt a tárgyat, a bábót mutatja fel. De úgy tűnik, a bábszínészek exhibicionizmusa megnőtt. Leggyakrabban kis és szegény együttesek élnek azzal a lehetőséggel, hogy színészi jelenléttel helyettesítsék a bábosot. Ugyanis ott, ahol nincs pénz, kapacitás, szakértelem a sok munkát és időt igénylő bábok elkészítésére, ott előtérbe kerül az „olcsóbb” megoldás. De a bábszínészek zöme nem veheti fel a versenyt élőszínházi kollégáival, hiszen nem azt tanulta, nem abban a jelrendszerben otthonos. Márpedig a néző elvárja, hogy ne csapják be, tehát ha élőszínházat akar látni, akkor oda megy, ha bábót, akkor meg amoda. Ha azonban mást kap, ráadásul nem is a legjobb színvonalon, csalódik. Érdekes, hogy jó színházi színészből könnyebben lehet jó bábszínész, mint fordítva. Szöllősy Irén, aki a Bábszínház kiemelkedő

művésze, a Nemzetit hagyta ott, s lett bábszínész. Kemény munkával, autodidaktaként, tükörből kontrollálva a mozdulatok hatását, sajátította el a bábmozgatás apró nüanszait, s minden fellépése előtt e módszer segítségével csiszolta, tökéletesítette technikáját. Ugyanez ritkán mondható el fordított helyzetbe került bábszínészről.

A harmadik ok a bábozás általános megítélésében, helyzetében keresendő, hiszen a felnőtt közönség nem tekinti más színházi formákkal azonos értékűnek a bábszínházat. A bábozásnak nem sikerült magasabb szellemi síkra emelkedni, s színészek és rendezők ezt a hátrányos helyzetet szeretnék azzal kompenzálni, hogy közelednek az élő színházhoz.

– *E jelenség másik oldala viszont az, hogy az élő színház mind gyakrabban használja fel előadásaiban a bábót mint hatáselemet, azaz a két forma közötti korábban éles határ elmosódni látszik.*


– A jelenség nem új, az élő színház mindig szívesen fordult bábos megoldásokhoz, gondoljunk például a maszkos játékokra. Ez a tendencia még a nyugati színházkultúrában is élő, hát még a távol-keletben, ahol soha nem vált szét úgy ez a két forma, mint Európában. A kétféle játékmód kiegészítheti egymást, s a bábszínházban sem jelent problémát, ha dramaturgiai, gondolathordozó szerepe van annak, hogy a bábok mellett megjelenik egy színész is – színházunk történetéből hadd utaljak a *Gulliverre* vagy a *Viharra*. Ezek természetesen nem sorolhatók a „rekvizit bábszínházi” előadások közé, hiszen bennük nem mosódik össze kétféle közlési mód. Itt a színész szerepet játszik, s nem mint bábjátékos van jelen, aki animátorként is csak kellékként használja a bábokat.

– *Ezek a műfaji, elméleti kérdések nyilván az évek során tisztultak le, s ehhez a folyamathoz feltehetően azoknak a felnőttelőadásoknak a tapasztalatai is hozzájárultak, amelyek világhírűvé tették az Állami Bábszínházat.*

– Felnőttelőadásaink valóban nagyon fontosak voltak, de a bábszínház elsődleges feladata, hogy gyerekeknek csináljon előadást. A bábjáték szinte az egyetlen alkalom, hogy egy adott korosztály esztétikai és morális értékeket együttesen fogad-hasson be, nem mellékesen ismereteket is szereve.

**AZ ÁLLAMIBÁB-
SZÍNHÁZ TÁRSV-
LATA WILLIAM
SHAKESPEARE
SZÜLETÉSÉNEK
NÉGYSZÁZADIK
ÉVFORDULÓJÁ
RA ELŐADJA A
SZENT-IVÁN-
É J I Á L O M
CÍMŰ VIGJÁTÉK
ARANY JÁNOS FOR-
DÍTÁSA ALAPJÁN
KÉSZÜLT BÁBSZÍN-
PADI VÁLTOZATÁT**

1564 *M.S.* 1964



BÁBSZÍNHÁZ

Shakespeare: SZENTIVÁN- É J I Á L O M

Vígjáték, 2 műben

<p>Fordította: ARANY JÁNOS</p> <p>Előszó írták: SZÉGHYI ERZSÓ</p> <p>Zene: RÉNNYI GYÖRGY Kornalt-díjaz</p> <p>Bábok: BIBÓLY VIRÁG</p> <p>Írta: KÖRÖS IVÁN</p> <p>Borította: SZONYI KATÓ</p> <p><small>Magyar Népköztudományi Intézet és Könyvtár Székhelyénél, VI. Néphőltetés utca 14. sz. 104. sz. sz. Székhelyénél, VI. Néphőltetés utca 14. sz. 104. sz.</small></p>	<p>Szereplők:</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td>Trózius, Záhara leánya</td> <td>Gámbal György</td> </tr> <tr> <td>Zsuzsanna királynevelő</td> <td>Kovács Csilla</td> </tr> <tr> <td>Ljudek, szentiváni Heroldus</td> <td>Hájos Péter</td> </tr> <tr> <td>Georgius, királynevelő</td> <td>D. Kiss István</td> </tr> <tr> <td>Flavius, szentiváni király</td> <td>Báthlyi Andor</td> </tr> <tr> <td>Heroldus, szentiváni király</td> <td>Balogh Klára</td> </tr> <tr> <td>Georgius, királynevelő</td> <td>Körös Pál</td> </tr> <tr> <td>Trózius, Záhara leánya</td> <td>Székely Mária</td> </tr> <tr> <td>Zsuzsanna királynevelő</td> <td>Székely Irén</td> </tr> <tr> <td>Ljudek, szentiváni Heroldus</td> <td>Hájos Péter</td> </tr> <tr> <td>Georgius, királynevelő</td> <td>D. Kiss István</td> </tr> <tr> <td>Flavius, szentiváni király</td> <td>Báthlyi Andor</td> </tr> <tr> <td>Heroldus, szentiváni király</td> <td>Balogh Klára</td> </tr> </table>	Trózius, Záhara leánya	Gámbal György	Zsuzsanna királynevelő	Kovács Csilla	Ljudek, szentiváni Heroldus	Hájos Péter	Georgius, királynevelő	D. Kiss István	Flavius, szentiváni király	Báthlyi Andor	Heroldus, szentiváni király	Balogh Klára	Georgius, királynevelő	Körös Pál	Trózius, Záhara leánya	Székely Mária	Zsuzsanna királynevelő	Székely Irén	Ljudek, szentiváni Heroldus	Hájos Péter	Georgius, királynevelő	D. Kiss István	Flavius, szentiváni király	Báthlyi Andor	Heroldus, szentiváni király	Balogh Klára
Trózius, Záhara leánya	Gámbal György																										
Zsuzsanna királynevelő	Kovács Csilla																										
Ljudek, szentiváni Heroldus	Hájos Péter																										
Georgius, királynevelő	D. Kiss István																										
Flavius, szentiváni király	Báthlyi Andor																										
Heroldus, szentiváni király	Balogh Klára																										
Georgius, királynevelő	Körös Pál																										
Trózius, Záhara leánya	Székely Mária																										
Zsuzsanna királynevelő	Székely Irén																										
Ljudek, szentiváni Heroldus	Hájos Péter																										
Georgius, királynevelő	D. Kiss István																										
Flavius, szentiváni király	Báthlyi Andor																										
Heroldus, szentiváni király	Balogh Klára																										

F. k.: Egri Irodák - 1963. 2707. 2

Shakespeare: Szentivánéji álom, 1964. Állami Bábszínház



Bábfigurák az előadásból

F. k.: Egri Irmóné - Múzeumi Rotaú, F.v. úr, Dajbukát G.

**ÚJ
HELYEN
A
BÁB
SZÍNHÁZ**





Shakespeare
**SZENTIVÁNÉJI
Á L O M**

VI., JÓKAI TÉR 10./VOLT KIS SZÍNPAD/

F. k.: Egri Irodák (Magyar Hittér) 75 5271. Offenszpende - 19600. plé.

Ez ma még inkább igaz, mint évekkel ezelőtt. Hiszen a család rég elvesztette nevelő funkcióját, s az iskola is ezen az úton jár. A gyerekek rajzfilmkultúrán nőnek fel, amely ugyan kielégíti mozgáséhségüket, de a passzív mozgásélmény csak a legritkább esetben hordoz konfliktusokban megjelenő, nem didaktikusan fogalmazott, átélhető és feldolgozandó etikai normákat. A bábelőadásnak jó értelemben kell provokálnia a nézőjét, arra kell készítenie, hogy társalkotója legyen az előadásnak, amely meghatározott színpadi jelekből, mint egy speciális ábécé betűiből épül fel, és felkínál egy partitúrát, amit a nézőnek kell „olvasnia”, megfektetnie, a jeleket jelentéssel felruháznia. Ha az előadások felkeltik a gyerekekben ezt az olvasási igényt, akkor a hosszú távú hatás sem marad el, hiszen a színház nemcsak közvetlen, azonnali hatást vált ki, hanem olyan bűvópatakszerűen létező, maradandóbb élményt is nyújt, amely lehet, hogy csak évek múlva dereng fel az ember emlékezetében. De ezek a felderengések eredményezik, hogy ma azok a szülők hozzák el gyerekeiket a bábszínházba, akik hajdan maguk is jártak itt – azaz átadódik, áthagyományozódik a színház s az általa felmutatott értékek iránti igény. Tehát nem lehet elintézni a bábszínház hatását csak a sokak által előszeretettel hangoztatott megállapítással, hogy ez az első alkalom, amely nézővé neveli a gyerekeket – ami persze igaz –, mert ennél sokkal többről van szó.

– *Igen ám, de ahogy nő a gyerek, úgy válik számára „cikissé” a bábszínház, amelyet dedósnak tart, s ezáltal egy nagyon fogékony életkorban elpártol e színházformától.*

– Ez a felismerés vezetett bennünket arra, hogy több vasat tartsunk a tűzben, azaz a különböző korosztályoknak mást és mást próbáljunk játszani. Így született meg az a sorozatunk, amelyben az emberiség nagy mítoszait, történeteit igyekeztük feldolgozni (például az *Odüsszeusz kalandjai*, *Rámájana*, *Kalevala*, *A fehérlófia*), s amelyben az ismeretterjesztésnek is fontos szerepet szántunk.

– *Mindezeket elismerve az Állami Bábszínház sajátos műfaja mégis az elsősorban felnőtteknek szánt zenés dráma volt.*

– Kézenfekvő a zene és a képzőművészet összekapcsolása, de távolról sem egyszerű a zene látványvá transzponálása. Még akkor sem, ha ehhez a bábanimáció igencsak alkalmasnak bizonyul. A zene elvontabb a látványnál, tehát az a kísérlet, hogy zeneművekre komponáltunk báb-, azaz látványszínházat, azzal a kockázattal járt, hogy a megszülető produkció nem képes olyan összetett, elvont, áttételes művé válni, mint amilyen az alapul vett muzsika. Hogy az audiovizuális élményteremtés terén jó úton járunk, azt a sok külföldi meghívás és siker is visszaigazolta, de legalább ennyire fontos volt nekünk Kroó Györgynek *A fából faragott királyfi* és a *Petruska* után írt kritikája, amelynek már a címe – *Látvánnyá varázsolt zene* – minősítette törekvéseinket. Kezdetben kísérőzenéket, eleve színpadi célra komponált zenéket választottunk, tehát kihasználtuk a programzene kínálta lehetőségeket, azt, hogy a zenemű történettel van összeházasítható. Az első nagy sikert 1961-ben *A császár új ruhája* című Andersen-mesefeldolgozásunk aratta, amelyet Ránki György operaközjátékaira komponáltunk. Ezzel még a lengyel bábos mezőnybe is be tudtunk törni. Az 1964-es *Szentivánéji álom*-adaptációnk sikerének is egyik összetevője a Ránki-zene volt, a másik Bródy Vera és Koós Iván látványvilága, illetve a felejthetetlen Szőnyi Kató rendezése. Ebben az előadásban sikerült talán a legösszetettebben és leginkább bábszerűen kifejezni egy mű lényegét, komplexitását. A darab három rétegét – a mesteremberekét, a földi személyekét és a tündérékét – három síkon, három technikával s három különböző jellegű anyagból készült bábokkal képeztük le. A cselekményben lévő feszültségeket, konfliktusokat 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 játékoságot, ezáltal a vaskos realitás és a szürrealitás között szinte minden árnyalatot meg tudtunk jeleníteni. A mű sokrétű humorát is, amit külön is szeretnék hangsúlyozni, mert mindig arra törekedtünk, hogy felmutassuk a derűt, a komikumot, a játékoságot, ami annyira hiányzott és ma is hiányzik a magyar színházi életből.

– Mindezek a koncertműsorokat is jellemezték.

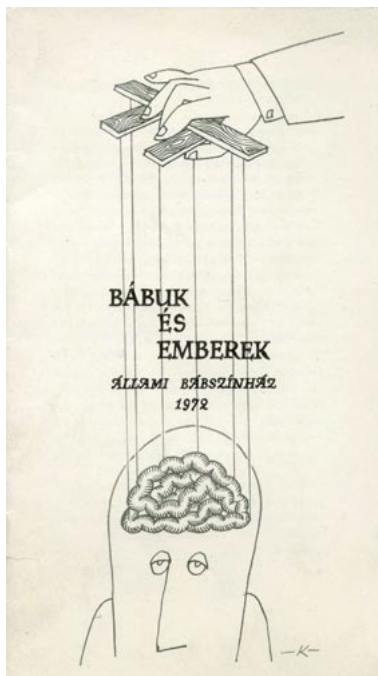
– Kísérleti műsoroknak neveztük ezeket az előadásainkat, amelyek rövid önálló jelenetekből vagy egyfelvonásosokból álltak össze. Az első *A fából faragott királyfi* és a *Petruska* volt, majd jött *A csodálatos mandarin*, Beckett *Jelenet szöveg nélkülje*, Ligeti György *Aventures-je*, Mrožek *Strip-tease-e*, Prokofjev *Klasszikus szimfóniája*, Brecht *A kispolgár hét főbűne*, illetve Weyrauch *A japán halászsok* című darabja – a legfontosabbakat, azt hiszem, felsoroltam. Amikor már több darab elkészült, ezeket *Tárgyak és emberek* vagy *Bábuk és emberek* összefoglaló címmel különböző párosításban játszottuk. A kísérleti címkével bizonyos fokú védetségét élveztünk, a hivatalok kevésbé tudtak beleszólni az előadásokba, hiszen így ezek elsősorban szakmai munkának és bemutatóknak számítottak. Eleve csak tizenkét előadást terveztünk belőlük. Az más kérdés, hogy például *A fából faragott* és a *Petruska* az évek-évtizedek során bel- és külföldön több mint négyszázszor került közönség elé. Abból a szempontból is kísérletinek tekinthető ez a munkánk, hogy ezeket a produkciókat anyagi támogatás nélkül, tehát önerőből kellett megcsinálnunk. Több darabunk úgy született, hogy házi pályázatot hirdettünk, a munkatársak hozták az ötleteket, amelyek közül az ígéretesebbek kidolgozásához minimális feltétteleket biztosítottunk, s ha az ötletből kialakult valami, kezdődhetett az igazi megvalósítás, aztán a jól sikerült darabok bekerülhettek a programba. A koncertműsorokat először a színházi szakma nézte meg, de ahogy elterjedt a hírük, a nagyközönség is megrohmozta a pénztárat. A hatvanas évektől sokasodó külföldi meghívásainkat is nagyrészt ezeknek a műsoroknak köszönhattük, ezekkel jártuk be a világot. Az is előfordult, hogy valamelyik darabunknak külföldön nagyobb visszhangja volt, mint idehaza. A gyerekelőadásainkkal viszont nemigen tudtunk idegen nyelvi közegben sikert aratni, kivétel a *János vitéz*, amit hosszú szériákban játszottunk, például Olaszországban. Ezt ugyanis azok is élvezhették, akik nem Petőfi költeményére voltak kíváncsiak, vagy nem is ismerték azt. A színészek ugyan magyarul mondták a szövegüket, de a jelenetek tartalmának összefoglalója kitűnő színészek – például Darvas

Iván vagy Mensáros László – tolmácsolásában idegen nyelven is elhangzott, tehát a külföldi közönség követni tudta a darabbeli eseményeket. Így játszottuk többek között a *Háry János* is.

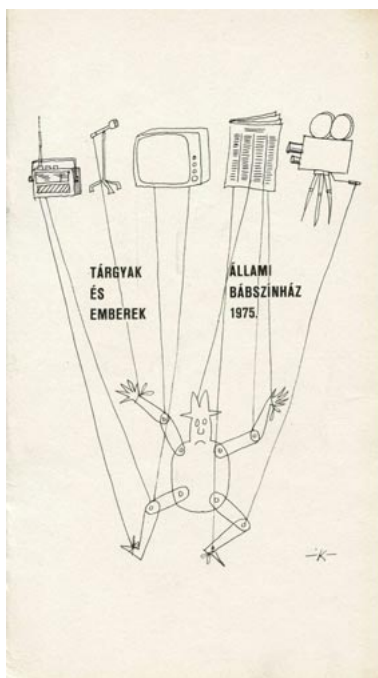
A külföldi siker esetenként abban is segített, hogy itthon elfogadtathassunk egy-egy darabot. Az első *Bábuk és emberek*-műsorba *A kopasz énekesnő*, a *Jelenet szöveg nélkült* és a *Strip-tease*-t terveztük. Aczél György tudomást szerzett az összeállításról, és különösen a Ionesco-darab bemutatását kifogásolta. Háztartási használati tárgyakból készített tárgyanimációkat terveztük, de bemutatásától Aczél nyomására el kellett állnunk. Ennek helyére került aztán Ország Lili talán legjobb tervezői munkája, *A japán halászsok*. Az előadás azonban ezzel a cserével sem kapott zöld utat: fővárosi és minisztériumi illetékesek előtt kellett bemutatnunk, utána szakmai ankétot tartottak, amelyen a Madách Színház főrendezője, Vámos Laci vezetésével a színházi emberek maximálisan kiálltak a produkció mellett, a hivatalnokok viszont támadták, most már elsősorban a Beckett-jelenetet. Végül kompromisszum született: tizenkét szakmai előadást engedélyeztek. Ezeket az előadásokat mindenki ingyen nézhetette meg – volt is közönség. 1969-ben a Beckett-jelenetet meghívták Prágába, ahol nagy kritikai visszhangja és sikere lett, így azelőtt is elhárult az akadály, hogy a francia turnékon előadhassuk. Párizsban is, Avignonban is óriási sikere volt, s nem csak a felnőttek körében. A gyerekek az előadást egyértelműen bohócjelenetnek, a főszereplőt, Koós Iván talán legpoétikusabb bábját pedig szomorú bohócnak tekintették. Ettől kezdve itthon is, külföldön is játszhattuk a *Jelenetet*. Az évek során kísérleti műhelymunkánk kissé nehézkessé vált, elvesztette lendületét, frissességét, újdonságát.

– *Ez összefügg azzal a folyamattal, hogy az Állami Bábszínház fővárosi színházból országos hatókörű többtársulatos intézménnyé vált?*

– Közvetlenül nem. Időben sem esik össze a két jelenség. A színház 1962-től rendszeresen járt vidékre, s egyre nagyobb területet látott el. Volt év, amikor kétszázötven-háromszáz településen több mint ezer-háromszáz előadást tartottunk. Ezt csak úgy lehetett teljesíteni, hogy társulati rendszert alakítottunk ki, azaz



Bábuk és emberek. 7 báb groteszk, 1972. Állami Bábszínház (Kaján Tibor karikatúrája)



Tárgyak és emberek. Hat báb groteszk, 1975. Állami Bábszínház (Kaján Tibor karikatúrája)

hatfős truppokra osztottuk az együttest; a színészek szerződésében is rögzítve volt a tájkötelezettség. A kiszállások általában ötnaposak voltak, egy hónapban többre is sor kerülhetett. Ez az embert próbáló feladat fizikailag-lelkileg mindenkit megedzett.

– *A társulati rendszer azonban feszültségeket is szült, hiszen úgy tartották, hogy vannak elit és nem elit társulatok, azaz vannak, akik csak a pesti színházban játszanak, míg másokat vidékre száműznek.*

– Ez visszatérő vád volt, holott a megoldást a kényszer szülte. Ahhoz, hogy eleget tehesünk egyre nagyobb számú külföldi kötelezettségeinknek, azokat a darabokat, amelyekkel vendégszerepeltünk, ugyanazoknak az embereknek kellett játszaniuk, a részt-

vevőket nem lehetett állandóan csereberélni, több turnézó társulat között egyeztetgetni. Ugyanakkor arra nagyon ügyeltünk, hogy a vidéki társulatok legjobbjainak szabad átjárását biztosítsunk a fővárosi együttesekbe, tehát nem alakulhatott ki kasztrendszer. S persze az úgynevezett fővárosiak is jártak vidékre. Bár kevesebbet, mint a többiek.

– *A másik visszatérő „vád” szerint az Állami Bábszínház monopolhelyzetet alakított ki egyrészt az oktatásban, hiszen a bábszínészképzés ennél az intézménynél folyt, másrészt az országban, azaz meggátolta az önálló vidéki bábszínházak megszületését.*

– 1960-ban miniszteri rendelet adott lehetőséget arra, hogy elindítsuk a felsőfokú bábszínészképzést. A hazai főiskola és a külföldi bábszínészképzéssel foglalkozó intézmények oktatási követelményeit és módszereit figyelembe véve alakítottuk ki a tanmenetet, a vizsgakövetelményeket. Az évek során e kétesztendő, hétvégenként tartott, igen kemény munkát igénylő, elméleti és gyakorlati ismereteket nyújtó tanfolyamainkra körülbelül száz hallgató iratkozott be, mintegy felük bábos lett. Ők adják a mai bábszínész-társadalom zömét. A cél az volt, hogy megtanulják: miként lehet magukat, érzéseiket, indultait egy tárgyba, a bábba áttenni, átsugározni, átvetíteni. A legjobbakról tanulhatták meg a különböző bábtechnikákat. Amikor csak egyetlen bábszínház létezett, akkor a tanfolyam értelemszerűen ennek a szakember-utánpótlását biztosította. Később, amikor létrejöttek a vidéki együttesek, tagjaik egy része szintén az itt végzetek közül került ki, illetve helyben, az ottani színházak szakembereinek a bevonásával képeztük át az amatőr bábosokat hivatásosakká. Úgy néz ki, ma sem nélkülözhető ez az oktatási forma, bár a Főiskola rászánta magát, hogy a felsőfokú bábszínészképzés otthona legyen. Nagyon fájó azonban, hogy a Főiskola kellő előkészítés és felkészültség nélkül indította el az első évfolyamot, aminek az lett az eredménye, hogy mindössze egy hallgató választotta szakmájának a bábozást, a többiek élő színházba szerződtek. Változatlanul fontos lenne, hogy ne szakadjon meg a Főiskolán elkezdődött oktatási terv, de az is bebizonyosodott, hogy nem maradhat abba a Bábszínházban folyó képzés sem, már csak

BARTÓK
BÉLA

A CSODÁLATOS MANDARIN

Pantomim egy felvonásban

Szövegét írta: **Lengyel Menyhért**
Bábszínpadra alkalmazta: **Szilágyi Dezső**
Báb- és díszlettervező: **Koós Iván**
Rendezte: **Szönyi Kató**

(Zenei felvétel: Budapesti Filharmoniai Társaság zenekara, vezényel: **Sándor János**)

Szereplők:

A mandarin	Pataky Imre Gruber Hugó
A lány	Szöllősy Irén Szakály Márta
Az első csavargó	Ósi János
A második csavargó	Gyurkó Henrik
A harmadik csavargó	Elekés Pál
Az öreg gavallér	Erdős István
Az ifjú	Kássa Melinda

Bartók Béla pantomimjának bábszínpadai változata az Állami Bábszínház külföldi vendéjátékainak egyik leg-sikeresebb darabja. A Mandarin darabbeli és zenében nagy erővel ábrázolt sorsa: jelképes történet. A gonoszság gyilkos erői felett halálában is győzedelmeskedő izzó, tiszta szenvedély és a XX. század metropolisának szorongató, lélekölő kavargása kapott a bábművészet nyelvén új-szerű megfogalmazást.



Bartók Béla – Lengyel Menyhért: *A csodálatos mandarin*, 1969. Állami Bábszínház

utánpótlásának biztosítása érdekében sem. Ami a másik vádat illeti, hadd idézzem fel, hogy 1962-ben a minisztérium minden színházvezetőtől öt éves fejlesztési koncepciót kért. Én tizenöt éveset készítettem. Ebben háromszor öt éves ciklust vázoltam fel. Az elsőben az Állami Bábszínház megerősítése, a vidéki és a fővárosi részlegek művészi kiegyenlítődése, a második ciklusban – mint átmenet – a vidéki és a fővárosi részleg szétválása, míg a harmadikban az önálló vidéki színházak létrehozása lett volna a cél. Senki nem reagált rá. Később is, többször is szorgalmaztam e terv végrehajtását – eredménytelenül.

– *De facto évtizedekig egyetlen bábszínház működött, s csak a nyolcvanas években alakultak meg az első vidéki együttesek, vagy lettek amatőrökből felhívatásossá-hivatásossá. Mindeközben az Állami Bábszínháznak szembe kellett néznie mindazzal, ami egy mamutintézmény velejárója.*

– A színház kétszázötven fős intézménnyé duzzadt, a színészek száma hatvanra nőtt. Az anyagi dotáció azonban nem tartott lépést ezzel a növekedéssel, jórészt bevételekből, mindenekelőtt a külföldi turnék hasznából létezhetünk. Ez is befolyásolta, hogy egyre több előadásra kellett vállalkoznunk. Az üzemanyag- és a szállásköltségek drágulása azonban egyre nehezebbé tette a tájolást. Igaz, a megszülető vidéki együttesek bizonyos kötelezettségeket átvállaltak színházunktól. Amikor pedig 1992-ben bekövetkezett nyugdíjba menetelem után az Állami Bábszínház

megszűnt, illetve kettévált, a létrejött új intézményeket már nem kötelezték vidéki kiszállásokra. Bár ez már nem az a történet, amelyről én adhatok számot, el kell mondanom: nagy kár, sőt hiba, hogy a tájolás végképp megszakadt. Hiába létezik nyolc-tíz vidéki társulat, ha ezek együttesen sem képesek kielégíteni a bábelőadások iránti változatlanul hatalmas igényt. Egész régiók és generációk maradnak tehát bábszínházi élmények nélkül. Amikor a színházunk szétválásáról döntöttek, még arról volt szó, hogy a főváros százkilométeres sugarú körzetében az új színháznak kell a vidéki előadásokat biztosítania – mára ez is elfelejtődött.

– *Maradt tehát az UNIMA-tisztség meg az írás... A Bábszínház közelgő évfordulás ünnepségein bemutatandó Madách-adaptáció szerzője is Szilágyi Dezső.*

– Igen, az UNIMA-val kapcsolatos feladatok maradtak, s természetesen a hazai bábosoktól sem szakadtam el, ha tehetem, figyelemmel kísérem, mi történik a fesztiválokon, meg itt, a közelemben. Írásaimat s a működéssel kapcsolatos dokumentumokat elhelyeztem az Országos Széchényi Könyvtárban, hogy a majdani kutatást segítsem. *Az ember tragédiájának* bábos adaptációjával 1986 óta foglalkozom, akkor született az első változat. A mostani előadás valóban az én szövegkönyvem alapján készül, de amikor a rendezői munka elkezdődött, az én szerepem háttérbe szorult. Szorongó kíváncsisággal várom, mi születik Garas Dezső keze alatt.



A búsképű lovag Don Quijote de la Mancha szörnyűséges kalandjai és gyönyörű halála, 1973. Huszonötödik Színház



A fából faragott királyfi, 1956. Auróra

EMLÉKEZÉS KOÓS IVÁNRA

(1927–1999)²



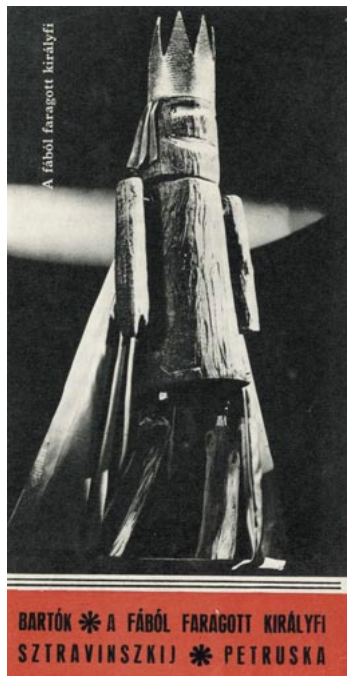
Koós Iván díszlettervező

Több mint két évtizede, hogy Lengyel Pál és Koós Iván a bábok világába csábított, és dramaturg közreműködője lettem több előadásuknak. Koós Ivánt ekkor ismertem meg közelebbről, bár korábban már találkoztunk, s munkáit szerettem. Először nem is önálló bábjaira csodálkoztam rá, hanem egy olyan látványelképzelésére, amelyben a jelmezek, a bábok és a díszlet együtt adott neki lehetőséget egy letűnt kor kultúrájának szeretetteljes, ugyanakkor ironikus újraalkotására. A Huszonötödik Színház talán legszebb előadásában, *A búsképű lovagban* a látvány egyszerre volt archaikus és modern, játékos és szakrális, falusi betlehemes játékot és mai gyerekszobát idéző. Később tudatosodott bennem, hogy ezek a jelzők Iván bábos munkáira is érvényesek. Már első kísérletében, a főiskolás korá-

ban színre vitt *Passióban* tetten érhető volt a régi és új dialektikája, amikor az akkoriban korszerűtlennek deklarált műfajt, a marionettet felélesztette és új tartalommal teltette. 1957–58-ban az azóta sajnálatosan lebontott Nemzeti Szalon adott helyet az amatőr Auróra Bábegyüttesnek, amelynek egyik alapítója volt, s *A fából faragott királyfi*, a *Philemon és Baucis*, illetve *A fogoly katona balladája* című előadásaiban már rátalált későbbi stílusának lényegére, ami a képzőművészet és zene egységében, illetve az ősi, népi formavilág és a modern művészeti irányzatok egymásra hatásában fogalmazható meg. Ez teljesedett ki az Állami, majd a Budapest Bábszínházban eltöltött négy évtizedes pályáján. Tervező és rendező társaival együtt meghatározó szerepe volt abban, hogy a hatvanas-hetvenes években színháza világszerte elismert kísérletező műhellyé vált. Neki is köszönhető, hogy elfogadottá vált a bábtechnikák előadáson belüli változtatása, a színek és formák dramaturgiai meghatározó funkciója, a tárgyak mint bábok használata, a perspektívának eltérő méretű figurákkal történő érzékeltetése, a színész és báb együttes játéka. Hogy milyen csodák születhetnek néhány tárggyal, azt azon a négyéves tanfolyamon leshettem el tőle, amelyen Lengyel Pállal hármásban amatőr bábrendezőket oktattunk. Azt is ott tanultam meg, hogy a bábozásban író, dramaturg, zeneszerző, rendező és tervező csak csapatban képes produkciót létrehozni. Irodalmi alkotás, zenemű vagy tárgy egyaránt lehet egy előadás kiinduló pontja; a team egyik tagjának ötletéhez a másik hozzáad valamit, ezt a harmadik kiegészíti, az első továbbépíti, s így alakulgat, formálódik az elképzelés a végső megjelenéséig.

Ez a módszer határozta meg utolsó munkánkat is. Nyolc évvel ezelőtt különleges feladatot kaptunk. Szombathelyen a város védőszentje, székesegyházának névadója, Szent Márton tiszteletére olyan előadást kértek, amelyet a Mesebolt Bábszínház közreműködésével nyáron az Iseum romjainál, szezonban

2 Megjelent: *Színház*, 2007/3.



Bartók: A fából faragott királyfi, 1965. Állami Bábszínház + Ua: A királynő, 1956. Auróra



Sztravinszkij:
A katona története, 1976.
Állami Bábszínház

pedig színházi körülmények között lehet játszani. Végül is nem csak Márton, hanem további három szent – Balázs, Marina és Kristóf – életének, csodatevéseinek néhány epizódjára épült a Trencsényi Katalin által írt kanavász, amelynek alapján kezdődhetett a szokásos hosszas előkészítő munka. Lengyel Pál, Koós Iván s jómagam hamar megegyeztünk a legfontosabbakban: az előadás keretét templomépítő mesterek ténykedése adja, amelyet meg-megszakít a szentek betörtörténete. A keretjátékot színészek jelenítik meg, az élettörténetek pedig a középkori templomok üvegablakainak stílusát idéző árny- és sziluett játékokban elevenednek meg. Iván elemében volt, hiszen e tervben munkásságának két legfontosabb stiláris vonulata egyesülhetett. A népi kultúra iránti tisztelete és a modern formák szeretete együtt jelent meg a középkori és a falusi ábrázolás naivitását tükröző fázisrajzokon, amelyekből lassan összeálltak a történetek – képpen elbeszélve. Úgy, ahogy az a francia gótikus katedrálisok üvegablakain látható. De azokon az egymás mellett és fölött lévő epizódokat a néző képzelete állítja időrendi sorba, ő alkot belőlük történetet. Iván rajzai



statikusságukban is mozgalmasak voltak, mondhatni: már bennük szunnyadt a harmadik és negyedik dimenzió is. Aztán összejöveteleink kényszerűen ritkuli kezdtek, majd 1999. október 15-én a közös munka megszakadt, Koós Iván a *Csodatevők* tervezését már nem fejezhette be. A következő év nyarán nélküle, de az ő tervei alapján, vázlatait kiegészítve született meg az – emléke előtt is tisztelgő – előadás. Március 26-án lett volna nyolcvanéves.



Csodatevők, 1999. Szombathelyi Bábszínház. Fotó: Garas Kálmán

TEATRUL DE PĂPUȘI CLUJ-NAPOCA

La data de 20.01.2002 ora _____ în sala _____

Prezintă în premieră pe iară

SPECTACOL PENTRU ADULȚI

UBU REGE

de Alfred Jarry

adaptare pentru teatru de păpuși de Kovács Ildikó

Traducerea, Romulus Vulpeacu

DISTRIBUȚIA:

Dom' Ubu - TUDOREL FILIMON	Ianus - Gh. Bărbăntan
Madam Ubu - Smaranda Stratonov	Ion Kerekeș
Căpitanul	Regele -
Bordură - Horea Pop	Nobilii -
Tepeșii - Vasile Teiuș	Magistrații - Tiberiu Stoi
Guignolii - Carmen Pop	Finanțarii -
	Constanța -
	Tiberiu Stoi
Regina - Doina Dejica	Soldații - Carmen Pop
Blegoslav - Fruzina Boancă	Tărâniile - Tiberiu Stoi
	Stafilele -

Regia artistică: **KOVÁCS ILDIKÓ**

Scenografia și păpușile: **VIRGIL SINTIŢIU**

Muzica: **Valentin Fărcaș**

Sculptor: **Wallner Günter**

Constructoare păpuși: Lukács Liane, Rózsa Rozalia
 Rezolvări tehnice: Papp Adalbert, Timplár Vasile Popa
 Electrician: Szabo Stefan, Sonorizator: Ivaș Carol
 Mănușitori decor: Traian Sandor, Galfi Alexandru

Jarry: *Ūbū király*, 1980. Állami Bábszínház, Kolozsvár



Kolibri
SZÍNHÁZ

**ADJÁTOK VISSZA
PINOCCHIÓT!**

C. Collodi műve alapján írta Kovács Ildikó és Dan Handoreanu
 Vajda Anikó fordítása alapján magyar színpadra írta: Balla Zsófia

Pinocchio	Török Ágnes
Gepetto	Mult István
Marionetta, a bábok Tündére	Tisza Bea
Colombina }	Kása Melinda
Arlecchino }	Németh Tibor
Bábszínház Tulajdonos	Németh Tibor
Tanárné Pulcinella }	Szivós Károly
Vidámpark Igazgató	Gazdag László
Róka	Farkas Éva
Kandúr	Csák Zsolt

Zenész: **Kecskeméti Gábor**

Tervező: **Dan Frăticu**
 Versek: **Balla Zsófia**
 Zeneszerző: **Kecskeméti Gábor**
 A rendező munkatársai: **Szebényyi Ágnes**

RENDEZŐ: KOVÁCS ILDIKÓ
 Budapest VI., Jókai tér 10.
 Telefon: 112-0622

Collodi: *Adjátok vissza Pinocchiót!*, 2002. Sz: Mult István. Kolibri Színház (Fotó: Kádár Kata)

A BÁBOZÁS NAGYASSZONYA³

KOVÁCS ILDIKÓ (1927–2008)



Kovács Ildikó bábszínházi rendező

Kecskeméten ismertem meg. Nem Kolozsváron, ahol élt és dolgozott; ott valahogy több évtizeden át elkerültük egymást. Pedig sokat hallottam róla és előadásairól – többek között Harag Györgytől is, aki nagyon sokra tartotta Kovács Ildikó munkásságát, művészetét. A bábozás nagyasszonyának – ahogy Harag nevezte – Kecskemét a kilencvenes évektől második otthona lett. 1984-es romániai kényszer-nyugdíjaztatása után itt egy fiatal, hangját és stílusát kereső csapat hívta-várta. Náluk s velük folytathatta rendezői és pedagógiai munkáját. Nagyrészt neki köszönhető, hogy a Círóka Bábszínház művészi alkotóműhellyé vált. S az is, hogy az együttes kezdeményezésére és szervezésében elinduló, majd rendszeressé váló országos bábfesztivál a műfaj legfontosabb hazai rendezvénye lett. Olyan fórum, ahol a szakma nemcsak áttekintést kaphatott a bábszínházak pillanatnyi művészi állapotáról, hanem

tisztázni lehetett az éppen aktuális esztétikai, stílári, dramaturgiai problémákat is. A sokszor hevesse váló vitákban Ildikó (a legtöbb résztvevőnek „néni”) véleménye jelentette a szakmai igazodási pontot. A legkorábbi fesztiválok egyikén hozott össze vele a jó sors. Amikor mély, kissé rekedtes hangján megszólalt, csak rá lehetett figyelni. Szépen beszélt és pontosan fogalmazott. Nem agyonesztétizált elméleti fejtegetésekbe kezdett, hanem konkrét példákon keresztül vezetett a mélyebb felismerésekig. Időnként – főleg ha értetlenséggel, butasággal szembesült – elkapta a hév, indulatba jött, kiabált is. Kemény vitapartner volt. Álláspontja mellett még akkor is konokul kitartott, amikor a sok évtizedes praxisa alapján kikristályosodott elveit a bábozásban is bekövetkező szemléleti változások relativizálni kezdték. Mindenekelőtt a bábu művészi erejében hitt, ezt védelmezte, s a bábszínház lényegének elárulását látta abban, ha a színész a bábu elé tolakszik. A fesztiválokon, az együtt töltött napokon, eszmecseréken, közös sétákon, ebédeken, vacsora utáni beszélgetéseken kerültünk közel egymáshoz. Megismertem fordulatokban gazdag életútját, bepillantást nyerhettem abba, ahogy a világról, az emberekről, a történelemtől, a művészetéről, a tanításról gondolkodott. Nyughatatlan lélek volt. Egyetlen iskoláját sem fejezte be. Érettségi vizsgát sem tett. Autodidaktának vallotta magát. Mindig valami újat keresett, újjal próbálkozott. Belekóstolt a fényképészetbe. Járt Dienes Valéria orkesztikai iskolájába – ott elsajátított tudását későbbi pantomim-előadásaiiban kamatoztatta. Két évig tanult rajzolni Máttis Teutsch János szabadiskolájában. S rengeteget olvasott. Végül a bábozásnál kötött ki. 1950-ben Kolozsváron néhányadmagával egy parányi helyiségben hozta létre a hivatásos magyar nyelvű bábszínházat. Mái e helyen működik az időközben kéttagozatosá váló színház. Nem akart játszani, de sok mindenhez értett, hát ő lett a rendező. Évek során a gyakorlat tette igazán azzá. Valódi mester, Romániában nemcsak a magyar, hanem a román

³ Megjelent: Színház, 2008/3.

és a német nyelvű bábjátszásnak is teremtő, meghatározó alakja lett. Ötvenkilenc éves pályáján tizenegy színházban dolgozott, Magyarországon ötben, s Bulgáriába is meghívták rendezni. Utolsó előadását, *Az ördögűző jóbarátokat* 2007 őszén a betegsége miatt már csak otthon tudta próbálni. Egész életében azért küzdött, hogy a bábjátszást a színház más megjelenési formáival azonos mércével mérjék, hogy megszűnjön a bábozást kísérő, lesajnálást és lenézést egyaránt érzékeltető „csak” szócska. Vállalta, hogy elsősorban gyerekeknek készít előadást, de igényességéből akkor sem engedett, ha nekik dolgozott. Ugyanakkor vallotta, hogy a bábszínház nemcsak egyes korosztályoknak szól, hiszen az a színházművészet egyetemes érvényű és rangú ága, éppen ezért számos produkciót készített felnőtteknek is. Egy interjúban, mely a hetvenötödik születésnapja alkalmából készült, így vallott a bábszínházról: *„számomra a teljességet jelenti. Minden benne van, ami engem izgat. A képzőművészettől a mozgásig, az irodalomtól a játékig, a humorig, a groteszkig, a fantázia szabadságáig. Nem véletlenül kerültem oda, nem menekültem a műfajhoz, hanem minden nehézségével együtt egy életre felvállaltam. Ez ősi, mágikus művészet, amely az életre keltésből indul ki. A holt anyagot életre kelteni – varázslat. Mágikus rítus. Kevés műfajnak adatik meg ez a csoda. A színházban megvan az átváltozás csodája, de nincs ősi rítus. A filmnél lényeges a technika, az operában az istenadta zene. A pantomimnél is van csoda: a mozgás erejével a láthatatlant lehet megjeleníteni. Az is varázslat, de nem mágia. A bábjáték az mágia. És a néző – akár gyermek, akár felnőtt – részese ennek a mágjának. Persze akkor, ha jó a bábszínház... Másfelől a báb – jelkép. Típust testesít meg... A bábszínházi rendező nem játékmester, nem »ötlet-ember«, nem mesterember. A rendező alkotó. A rendezés nem hatásvadászat, nem intellektuális spekuláció, nem kísérletezés. A rendezés világteremtés. A bábszínházi rendező gyermeki hittel és örömmel tudjon játszani. Fantáziája a gyermek belső szabadságával szármalyon az álmok birodalmában. Elengedhetetlen a humorérzék. Enélkül nem lehet megérteni, felfedezni a bábút, ezt a tragikomikus lényt. Az sem lehet bábszínházi rendező, akinek*

nincs képzőművészeti kultúrája, érzéke. A bábú ugyanis képzőművészeti alkotás, a színpad és a játéktér pedig képzőművészeti kompozícióként is működik. Nem lehet irodalom és zenekultúra, valamint mozgásművészeti ismeretek nélkül rendezni. S nem lehet rendező az sem, aki sohasem játszott bábuval, aki nem élte át a bábú életre keltésének misztériumát. Az előadást celebrálni kell. Papokra, sámánokra van szükség, belső hitre.”

Olyan jelentős, sőt korszakos előadások megálmodója volt, mint a *Micimackó*, a *Karnyóné*, az *Übü király*, a *Don Quijote* vagy a romániai diktatúra utolsó éveiben rendezett *Adjátok vissza Pinocchiót!*, amelyet a Kolibri Színházban is színre állított. Kovács Ildikó e számára oly fontos előadásáról így vallott: *„Az a kiszolgáltatott gyerekekről szól, s a szeretetről. A főhős nem a könyvbéli Pinocchio, aki hazudik és ki van téve a didaktikus nevelésnek. Csak a csodát tartottam meg: a szeretetből életre kelő bábút. A mi Dzseppetónk fiatal gyermekjáték-készítő, aki megfaragja az ő Pinocchióját, amely életre kel, akit szeret, akivel beszélni tud, s aki látványa és lényege szerint gyermek-jelkép. Az érző és beszélő Pinocchiót meg akarják venni, hogy pénzt keressenek vele, elloppják, kézzel kézre adják, kiszolgáltatva cinikus érdekeknek, agresszióknak, még a háborúnak is. De a gyerekek megmentik. Felállnak, és üvöltve kiabálják: NEM ADJUK VISSZA! A gyermek még nyitott és egészséges. Egészségesen működik az igazságérzete. Sokat tud az életről, sok mindent ért a világból. Bele kell nézni a szemébe. Meg kell nézni az óvodásokat. A gyermekinél csodálatosabb közönséget senki se kívánjon magának... Az előadásban technikailag is világosan elkülönültek a szerepek: Pinocchio nyolcvancentis, kopasz fejű, szomorú szemű fabáb – sokan lágergyerekeknek hívták –, amely a földön áll, mozgása a vele játszó embertől függ. Jární is lehet vele, ha megfogják a két kezét, feje finoman fordítható. A darabbeli bábszínház igazgatója, a fafejűek iskolájának tanára, a vidám park vezetője, a Róka és a Macska stilizált, panoptikumba illő emberbábok, a kis bábszínházban Pinocchio barátai – Arlecchino, Colombina és Pulcinella – kesztyűs bábok. A fafejűek iskolájának tanulója pedig mellszobor jellegű műgyerekek, akik a fejükbe rejtett kazetta segítségével mechanikusan*

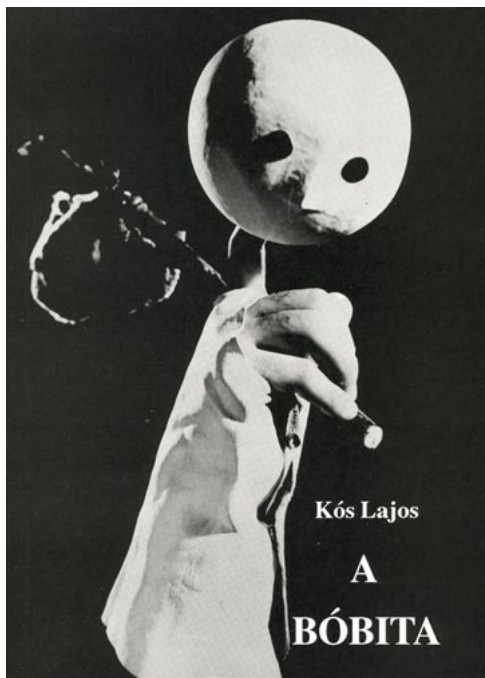


Csokonai: Karmyóné, 1975. (Fenn: Péter Jánois, lenn: Balló Zoltán, Iobbágy Sándor). Állami Bábszínház, Kolozsvár

ismélik a tanár blabla szövegét. Az ember-ember, ember-báb, életre kelő báb, kesztyűs báb és élettelen (robot jellegű, jelkép értékű) bábfomarendszer képzőművészeti megjelenésében is kifejezte a darab dramaturgiájának lényegét.”

Mindent tudott a bábozásról, katedrához mégsem juthatott sohasem. Pedig egész életében tanított. Keze alatt a különböző színházakban megszámlálhatatlanul sok színész és szakember nőtt fel. 1994-ben a Soros Alapítvány segítségével létrehozta s tíz éven át működtette bábszínészképző taborát-stúdióját, ahol békésen együtt élő magyar, román és német anyanyelvű hallgatókat oktatott – amíg bírta, s amíg tehette. Az utóbbi években visszavonultabban élt. Nyolcvanadik születésnapja után néhány héttel Kolozsváron végzetes agyvérzés érte. Kovács Ildikó halálával a modern bábjátás kivételesen sokoldalú és sokszínű alkotója, romániai és magyarországi bábos generációk felnevelője, az egyik utolsó reneszánsz művészegyeniség távozott örökre.





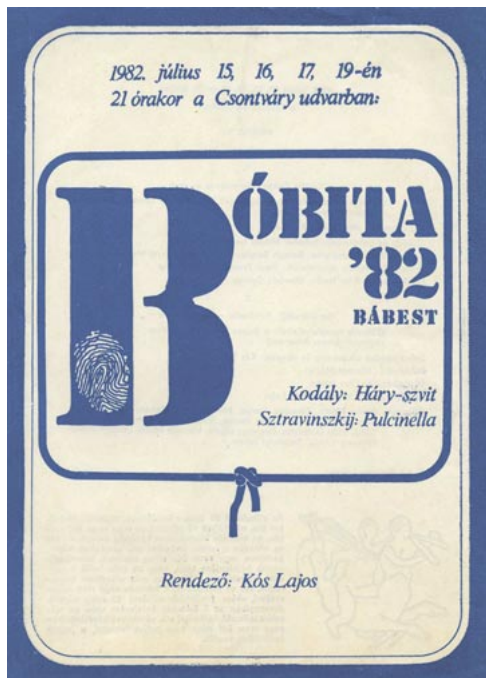
Kós Lajos
A
BÓBITA

Kós Lajos: A Bóbita. Pécs, 1993. Pro Pannónia

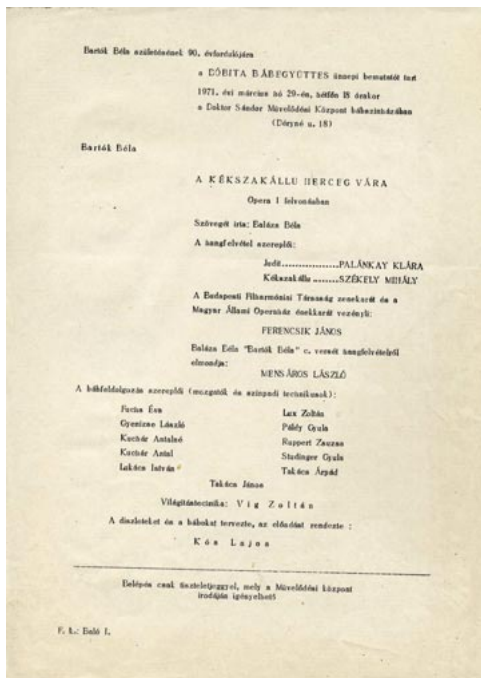


Pécsi Nyári Színház, 1979
Egy kiállítás képei
A Bóbita bábegyüttes műsora

Muszorgszkij: Egy kiállítás képei, 1979. Pécsi Nyári Színház



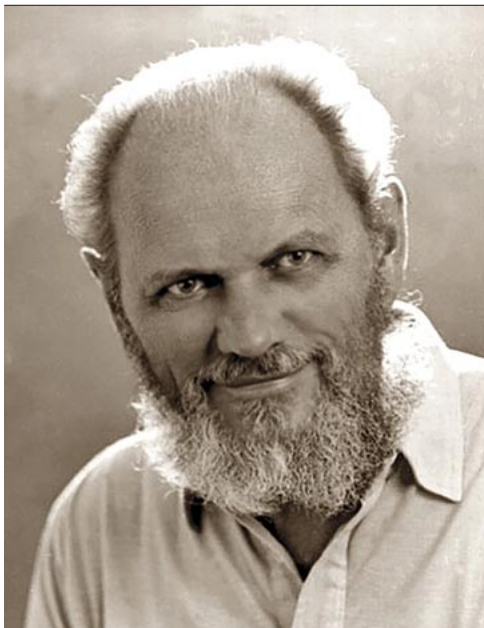
Bóbita bábest, 1982. Pécs



A kékszakállú herceg vára (szórólap), 1971. Pécs

LULU⁴

KÓS LAJOS (1924–2008)



Kós Lajos bábtervező, rendező

Szenzációnak számított, amikor a hatvanas–hetvenes évek fordulóján a pécsi Bóbita Együttes Gershwin-számokat, Bach-művek dzsesszes átíratát, a *Jézus Krisztus Szupersztár* részleteit, Purcell *Dido és Aeneasából* Dido halálát, sőt Prokofjev zenéjére Rómeó és Júlia történetét is színes kesztyűbe bújtatott kezekkel, mint „bábokkal” játszotta el. Az ötlet szülőatyja a csoport életre hívója, vezetője, rendezője, mindenese, Kós Lajos volt, akit a bábos szakma itthon és külföldön Luluként ismert. Kós Lulu vezetésével az 1961-ben alakult amatőr bábcsoport néhány év alatt olyan jelentős alkotóműhellyé vált, amelynek művészi eredményei az országos monopóliumhelyzetet élvező Állami Bábszínház sikereivel is összemérhetők voltak. A kötelező gyerekelőadások mellett Pécsen hamar megszületett a felismerés: a bábjáték nemcsak a kicsik érdeklődésére tarthat számat, így az együttes repertoárján évről évre nőtt a felnőtteknek szánt produkciók száma.

A budapesti hivatásos színház és a Bóbita sok tekintetben párhuzamosan építette művészi arculatát, mindkettőben döntő szerepet játszottak a zenés darabok, illetve a kortárs magyar szerzők bemutatói. Pesten is, Pécsen is játszották az *Egy kiállítás képeinek* vagy Bartók színpadi műveinek bábos feldolgozását – Muszorgszkij művét Kós Lulu három különböző felfogásban és technikával is bábszínpadra állította, de nyaranta tartott szabadtéri előadásain szerepelt a *Hány János vagy Sztravinszkij Pulcinellája* is. Pályáján meghatározónak bizonyult Mészoly Miklós *Emberke* című bábdarabja, amelyet az író eredetileg a szintén nemrég elhunyt Kovács Ildikónak készített. A két előadás természetesen gyökeresen eltért egymástól, de mindkettő a kor lényegi problémáira kérdezett rá – a báb absztrakciós fogalmazásmódjának segítségével. Lulu számos különlegességet mutatott be, például Szentkuthy Miklós írását vagy Balázs Béla három bábgyfelvonását.

A Bóbita Együttes két évtizeden át sikert sikerre halmozott, ám 1981-ben sorsválasztó döntést kellett hozniuk: maradjanak-e továbbra is amatőrök, vagy váljanak hivatásossá. Végül is ez utóbbi következett be, a társulat zöme azonban nem vállalta a profi színészlétet. Kós Lajosnak új együttesrel kellett a megnövekedett feladatokat teljesítenie. Lulu 1989-ig állt a Pécsi Nemzeti Színház tagozataként működő hivatásos együttes élén, akkor – belefáradva a konfliktusokba, és elkedvetlenedve attól, hogy már nem lehet a korábbi lelkesedéssel és teremtő amatőrizmussal alkotni – a színházat átadta a fiatalabbaknak.

Ha valakire, Kós Lajosra igaz: univerzális érdeklődésű, képzettségű és gondolkodású alkotó volt. Bár 1949-ben elvégezte a Képzőművészeti Főiskolát, politikai okból nem kapott diplomát. Kitanulta a szabó- és szücsmesterséget, férfi és női divattervezést tanított az Iparművészeti Főiskolán, énekelt az Operaház kórusában, ahol „mellesleg” Fábry Zoltán rendező-tervező asszisztense lehetett. Megismerkedett a bábozással, s vándorelőadásokkal

4 Megjelent: *Színház*, 2008/5.

járta az országot, mígnem kinevezték a Népművészeti Intézetben az amatőr bábjátzás instruktorának. Ekkoriban olyan művészekkel dolgozott, mint Jakovics József, Bálint Endre vagy Korniss Dezső. S mindegyiknél Németh Antallal, aki igen nagy hatással volt rá, sőt, közvetve neki köszönhette, hogy Pécsre került, s megalakíthatta a Bóbitát.

Lulu egy személyben volt rendező és tervező, a Bóbita stílusát elsősorban előadásainak látványvilága határozta meg. A bábokhoz előszeretettel használt természetes anyagokat, fát, növények termését, hánccsot, vesszőfonatot vagy talált és használati tárgyakat. A bábokat, a díszleteket leggyakrabban maga készítette. Mivel a kigondolásban és a megvalósításban egyaránt otthon volt, számtalan szakkönyvében sok-sok praktikus tanácsot

tudott adni az amatőr és hivatásos bábosoknak egyaránt. Megromlott egészségi állapota sem akadályozta abban, hogy élete utolsó éveiben is újabb könyvekben összegezze tapasztalatait, s létrehozza a nevét viselő alapítványt, amellyel olyan alkotókat kívánt támogatni, akik klasszikus és értékes szöveg, zene és báb egységére, valamint a báb primátusára épülő, magas színvonalú előadásokat hoznak létre. Egy fájdalma maradt: bár sokfelé hívták rendezni, az általa teremtett Bóbita soha. Kései kárpótlás: roppant gazdag hagyatékának egy része lehet a feltehetően néhány éven belül modern otthonába költöző bábegyüttes gyűjteményének és állandó kiállításának törzsanyaga. Kós Lajos halálával egy nagy bábosgeneráció egyik utolsó jelentős egyénisége távozott közülünk.



Ki Mit Tud-szereplések: 4 kicsi hattyú, Kán-kán, Twist Olivér




Tina Turner (Fotó: Tér István)



Kós Lajos állandó emlékkiállítás, Pécs, Bóbita Bábszínház





ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZ
Budapest, VI., Népköztársaság útja 69.

CARLO GOZZI – HELTAI JENŐ


A Szarvaskirály

Mesés történet maszkokkal, két részben
Zenéjét szerelte: RANKI GYÖRGY

SZEREPLŐK:

Deramo, Serendippo királya	Sáivés Károly
Tartaglia, miniszterelnök	Deák Sándor
Pantalone, vadászati miniszter	Knapcsik József
Angelo, a leánya	Juhász Ibolya
Leandro, a fia	Kovács Mariann
Clarice, Leandro szerelmese	Bognár Péter
Brighella, főmágus	Hérai Agnes
Truffaldino, udvari főmadorész	Németh Tibor
Udvarmester	Kis Sándor
Smeraldino, a nővére	Blaskó Györgyi
Koldus	Török Agnes
Az aranysszarvas	Gara Lidia
Vadászok, testőrök, udvari nép, szarvasok, madarak	Farkas Éva


Történet Serendippóban, a mesés városban
Tervező: AMBRUS IMRE Dramaturg: TARRAY EDE
Mozdós: BARLANGHY ISTVÁN A rendező munkatársa: SZEKELY ANDREA
Rendező: BALOGH GÉZA

BUDAPEST BÁBSZÍNHÁZ

CARLO GOZZI – HELTAI JENŐ

A Szarvaskirály



Rendező: BALOGH GÉZA

Carlo Gozzi-Heltai Jenő: A Szarvaskirály, 1983 – Állami Bábszínház; 2007 (plakát – Budapest Bábszínház)



EGY SZÍNHÁZI POLIHISZTOR⁵

BALOGH GÉZA 75 ÉVES



Balogh Géza rendező, színháztörténész

Ízig-vérig színházi embert köszöntök a születésnapja alkalmából (igaz, pár héttel utána). Egy színházi polihisztor, aki legalább hatvan éve él a színház vonzáskörében. Mert hiszen már gyerekként elkeleződött a színháznak – nem egyik vagy másik ágának, hanem az egésznek. Ez akkor is igaz, ha tudjuk, Balogh Géza elsősorban bábrendező. De emellett író, fordító, színháztörténész, színházi rendező, szerkesztő, a legrégebbi, kis megszakítással 1929 óta működő nemzetközi színházi szervezet, a bábosokat képviselő UNIMA vezetőségének tagja, számos fesztivál zsűrora – s ki tudja számon tartani, mi minden még.

Általános iskolás, amikor Lengyel György barátjával már az Othellóból mutatnak be jeleneteket, aztán a Berzsenyi Gimnáziumban *A revizor* Hlesztakovját, a *Bánk bán*ból Biberachot játssza. Ugyancsak Katona művét mutatják be a Madách Gimnáziumban, de

ott már a címszerepet alakítja, és 1954-ben Ádám a gimnázium híres Madách-bemutatójában. Amikor *Az ember tragédiája* még hivatalosan indexen van, a drámát Lengyel György rendezésében gimnazisták óriási, tüntetésszámba menő sikerrel mutatják be a Zeneakadémia Kistermében.

Nem csoda, hogy ezek után beadja jelentkezését a főiskolára. Már akkor rendező akart lenni, de mivel rendező osztály nem indult, Básti Lajos felveszi színésznek. Keserves, kudarcokkal terhes másfél évet tölt a főiskolán, ahonnan 1956-ban eltanácsolják. Egyik munkahelyről a másikra vándorol, míg egy véletlennek köszönhetően fel nem veszik az Állami Bábszínházba. Ott sem érzi jól magát, de Szilágyi Dezső egyetemre küldi, méghozzá Prágába. 1963-ban diplomázik dramaturg és bábszínházi rendező szakon.

Nagy reményekkel jön haza, de munkahelyén gyanakodva fogadják az első diplomás bábrendezőt (akárcsak Urbán Gyulát, akivel együtt végzett), s alig kap munkát. Otthagyja a bábszínházat, és 1966-ban beáll rendezőnek a Honvéd Művészegyüttesbe, ahol minden műfajt kipróbálhatott, hiszen irodalmi összeállítástól dokumentumdrámán át a zenés szórakoztató műsorig, vígjátéktól tragédiáig mindent kellett rendeznie.

1970-ben átszerződött Békéscsabára. Elsősorban a gyerekelőadások színre állítása volt a feladata, de mást is rendezhetett. Sokszor nyilatkozta, hogy a szakmát valójában Békéscsabán – s nem utolsósorban a színészekől – tanulta meg.


Négy év – meg egy rövid kecskeméti kitérő – után útja mégis az Állami Bábszínházba vezetett (vissza). 1975-ben már illő reverenciával fogadták, ő lett az utazó részleg művészeti vezetője. De hamar be kellett látnia, hogy az adott körülmények között az utazó társulatok helyzetén, műsorán és színvonalán nem tud érdemben változtatni, ezt persze kudarcként élte meg. Ugyanakkor több jelentős, színháztörténetileg is fontos előadást rendezhetett. A színház kitűnő tervezőivel – Bródy

5 Megjelent: *Színház*, 2011/8.

Szövegkönyv: **BALÁZS BÉLA**

Tervező:
BALLA MARGIT

Zenei vezető:
MIKLÓSI GABRIELLA



Szenekus:
LÉNÁRT ANDRÁS


Asszisztens:
KALMÁR ÉVA

Szereplők:

**BÁNKY ESZTER
BASSA ISTVÁN
BERATIN GÁBOR
CZIPOTT GÁBOR
CSAJÁGHY BÉLA
GRUBER HUGÓ
JUHÁSZ IBOLYA
KENYERES ZSUZSA
PAPP ORSOLYA
SEMJÉN NÓRA**

Rendezte: **BALOGH GÉZA**

Hangfelvételen közreműködik:
KASZA KATALIN, MELIS GYÖRGY (ének), **KÉZDY GYÖRGY** (vers),
valamint
a **BUDAPESTI FILMARMONIAI TÁRSASÁG ZENEKARA**
FERENCsik JÁNOS vezényletével

 **BUDAPEST
BÁBSZÍNHÁZ**

Kedves Barátunk!

A Budapest Bábszínház Igazgatósága
szeretettel meghívja évadnyitó
bemutató előadására.

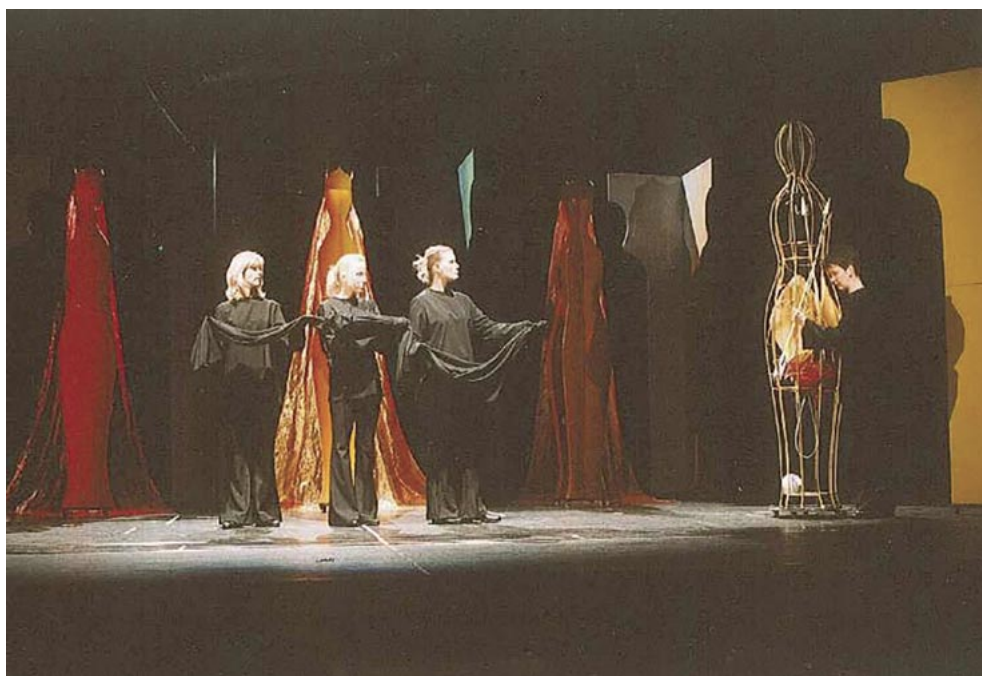
Bartók
A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA
opera

Ideje:
2004. október 3-án este 7 órakor

Helye:
a Budapest Bábszínház Színházterme
(1062 Budapest, Andrásy út 69.)

*Kérjük, hogy tiszteletjegy igényét
2003. szeptember 30-ig
a 322-5051-es telefonszámon jelezze.*

Bartók: A kékszakállú herceg vára, 2004. Budapest Bábszínház



Verával, Koós Ivánnal, Ország Lilivel s másokkal – karöltve születtek legjobb produkciói, mint például a Webern és Prokofjev zenéjére készült *Két Pierrot-játék*, Gogol műve alapján *Az orr*, a *Rózsa és Ibolya*, de Falla zenéjével a *Pedro mester bábszínháza*, az *Übű király*, a *Doktor Faustus*.

1992-ben az Állami Bábszínház kettéválása után Balogh Géza pályázott a jogfolytonos Budapesti Bábszínház igazgatói posztjára, de nem nyert. Érthető, hogy csalódott volt, s keserőséggel szemlélte, miként zilálódik szét az intézmény. Az 1994-es igazgatói pályázaton már nem indult.

Bár Meczner János igazgatásának időszakában nem elsősorban a színház állandó rendezői dolgoznak, Balogh Gézának jutott néhány kiemelkedő feladat, így *A bíborszínű virág*, *A kékszakállú herceg vára* s mindenekelőtt a legutóbbi munkája, *A szarvaskirály*, amelyet immár harmadszor vitt színre – most egészen másként, mint korábban –, s amelynél munkatársa lehettem.

Persze nem maradt munka nélkül: sokat rendezett az egyre-másra alakuló vidéki bábszínházakban, ahol nem csupán a darabok színre állítását végezte el, hanem a próbák során igyekezett átadni a fiataloknak a tudását. Közben olyan remekműve is született, mint Szegeden *Az égő ház* című Haydn-bábopera-rekonstrukció.

Színházi elfoglaltsága mellett 1964-től a Színházi Intézet munkatársa is lett: a kilencvenes évek elejéig a cseh, a szlovák, a lengyel, a jugoszláv és a bolgár színházi irodalmat, újságokat és folyóiratokat szemlélte. Drámákat fordított (Mrożek *Emigránsokját* például ma is az ő magyarításában játsszák), megszámlálhatatlan cikket publikált. A *Critikai Lapoknak* alig van olyan száma, amelyben ne jelent volna meg tőle írás. Nagyon nagy szerepe van abban, hogy

az eredetileg képzőművészeti profilú *Art Limes* bábos folyóirat is lett. Társzerkesztőként ír bele, témákat és szerzőket ajánl, korigál, mindent csinál, amire szükség van. Látszik: szívügye, hogy legyen a szakmának egy komoly folyóirata.

Elképesztő a memóriája! Élő színháztörténeti lexikon. Mindenkit ismert, mindenre emlékszik, fantasztikusan adomázik. Amikor felmerült az Állami, illetve a Budapesti Bábszínház, s egyáltalán a magyarországi bábjátás története megírásának gondolata, magától értetődő volt, hogy ezt neki kell elkészítenie. Hónapokon keresztül dolgoztam vele, s elmondhatom: konfliktusoktól sem mentes, élménygazdag időszak volt. Kár, hogy a tudós elnyomta benne a kor átélőjét és tanúját, s *A bábjáték Magyarországon*-kötetbe nagyon kevés olyan személyes vonatkozású rész került bele, amelyet munka közben megismerhettem. Ezek összegyűjtésével, megírásával és közreadásával még adós!

Munkatempójából az évek múlásával sem sokat vett vissza, bár közel harminc év után már nem jelöltette magát az UNIMA végrehajtó bizottsági tagságára.

Nemcsak UNIMA-tagként, hanem a színházával is keresztül-kasul beutazta a világot, része volt abban, hogy Magyarország színházi kultúráját hosszú éveken át a bábszínház előadásai, köztük az övéi is, képviselték külföldön. Voltak sikerei és kudarcai. Adja Isten, hogy továbbra is megélje a sikert, a kudarcot is, azaz dolgozzon ezután is töretlen erővel és kedvvel a maga, a szerettei, barátai és közönsége örömére, a mi okulásunkra!



Jary: *Übű király*, 1985.
Állami Bábszínház



A Budapest Bábszínház társulata, 2017 (Fotó: Éder Vera)
A Budapest Bábszínház főbejárata és aulája

A TÁRSULATÉPÍTÉS ÉRDEKEL⁶

BESZÉLGETÉS MECZNER JÁNÓSSAL



Mechner János színházigazgató, rendező

– Színházigazgató, művészeti vezető, rendező, tanár az egyetemen, a Nemzeti Kulturális Alapprogram színházi kuratóriumának tagja, majd három évig vezetője voltál. Ugyanakkor nem túl sokat szerepelsz a nagy nyilvánosság előtt, mintha azt a munkát, amely e funkciókkal együtt jár, csendben, kicsit háttérbe húzódba végeznéd. De volt időszak, amikor sok interjút adtál. ...

– Te is az Arany János Színház megszűnésének időszakáról akarsz kérdezni?

– Először igen. Akkori megszólalásaid mintha sajtótájékoztatón hangzottak volna el: mindegyikben tárgyilagosan, indulatmentesen soroltad nagyjából ugyanazokat a tényeket.

– Talán inkább színházvezető típus vagyok, mint rendezői, ahhoz viszont egyfajta kiegyensúlyozottság vagy kiegyensúlyozni tudás szükséges. Elképzelhető, hogy interjúmban ez érhető tetten. De az is lehet, hogy az újságírók rendre ugyanazokat a kérdéseket teszik fel.

– Tehát rosszul kérdezőnk. ...

– Úgy érzékelem, hogy a színházi emberek manapság sokkal jobban teljesítenek, mint a színházi újságírók.

– Ebben egyetértünk, de színházteremtő lendületed mégis megtört, amikor több mint tíz éve az Arany János Színház megszűnt.

– Az ember életében minden feladat csak bizonyos ideig tart, s ha az akár saját akaratból, akár valami külső kényszerből abbamarad, túl kell lépni rajta.

Ha azon siránkoznék, hogy mi volt, nem tudnék tovább dolgozni.

– Persze, ma már lehetsz ilyen bölcs.

– Akkor is ezt vallottam. Igaz, a váltásra volt időm felkészülni. Attól kezdve, hogy a felújítás befejeződött, jó néhány kolléga kinézte magának az épületet, egyesek „be akarták kebelezní”, mások szívesen elcserélték volna a maguk kis színháztermét a Paulay Ede utcai újjáalakított házzal. E manőverek ideológiai bázisa minden esetben az volt, hogy nincs szükség önálló gyerek- és ifjúsági színházra. Ezt annyian és annyiszor hangoztatták, hogy végül a fővárosi önkormányzat illetékesei is elhitték.

– Ennek alapján az esedékes igazgatói pályázatot már nem gyerek- és ifjúsági, hanem művészszínház vezetésére írták ki.

– Abszurd, hogy egyetlen magyar nyelvű gyerek-színház működik, de az a határon túl, Szabadkán található.

– Emlékezetem szerint azon a pályázaton nem vettél részt.

– Mandátumom lejártá előtt több mint egy évvel a fővárosi önkormányzat akkori főpolgármester-helyettese és kulturális bizottságának elnöke közölte: profilváltás lesz, ezért az Arany János Színházban nem kapok újra igazgatói megbízást.

– Az utolsó tizennégy-tizenöt hónapot tehát ennek tudatában dolgoztad végig?

– Ennek az időszaknak az első fele volt különösen nehéz. Miután kilátástalannak látszott, hogy a döntés megváltoztatásáért harcoljak, úgy ítéltem meg: szerencsésebb, ha a társulat mindaddig, amíg csak lehet, nyugalomban él és dolgozik. Vagyis nem beszéltem a dologról. (Ez például azzal is járt, hogy azoknak, akikkel a szerződöttesükről már szinte meg-egyeztem, kamu indokkal lemondtam az ígéreteimet.) Joggal minden szabályos volt, mégis sajnáltam, hogy így történt, mert úgy gondoltam: a színház jó úton indult el, offenzív állapotban volt, amit – a visszajelzések szerint – mások is így láttak.

6 Megjelent: Színház, 2005/11.

– Ezzel pályád egy szakasza lezárult, s kezdődött a bábszínházi.

– Könnyebbé tette helyzetemet a bábszínházi felkérés, hiszen ott bizonyos fokig azt folytathattam, amit addig csináltam. Ezzel párhuzamosan kínálkozott a másik lehetőség: saját társulatot alakíthattam az épülő Tivoli Színházban. Úgy éreztem, hogy a kettő jól kiegészíti egymást.

– *Tivolis terveid azonban nem realizálódtak.*

– Minden színházvezető vagy rendező álma, hogy olyan társulattal dolgozzék, amelyben nagyon hisz. Az Arany János Színháznál készen kaptam az együttest, csak lassanként lehetett átalakítani, s még időre lett volna szükség, hogy megfeleljen elképzeléseimnek. A Tivolinál viszont a tizennégy színészt magam választhattam, de úgy is mondhatom: egymást választottuk. A színházban mindig a társulat-építés érdekelt a legjobban, meg az, hogy milyen darabokat akarok bemutatni most vagy három év múlva, amikor már érettebb az együttes. Az foglalkoztat: hogyan lehet a színészt úgy fejleszteni, hogy minél több dolgot minél szélesebb skálán, minél bonyolultabban és differenciáltabban legyen képes megoldani. S hogy ezt a folyamatot én hogyan tudom segíteni, befolyásolni például egy-egy jó ütemben adott szereppel. A Tivoliban ez adatott volna meg. Ennek elmaradása sokkal fájdalmasabb volt, mint az Arany János Színház megszűnése. Iszonyúan irigyeltem Zsámbékiékat vagy mostanában Mácsait meg Schillinget, hogy maguk hozhatták létre együttesüket.

– *Végül is min bukott meg a színházalapítás?*

– A társulat két évig kapta a fizetését, de alig játszott, mert a Tivoli átadása csúszott. Csak kevés produkciót hozhattunk létre, és különböző helyeken vendégként játszhattuk őket. Ez igen drága szórakozás volt. Aztán a fővárosi önkormányzat közölte, hogy a további működést nem tudja biztosítani. Abban az időben szűnt meg a Kálvária téren a Budapesti Kamaraszínház, és annak támogatási összegéből, kamaraszínházi színészekkel indították el a Tivolit. (A sors iróniája, hogy jogilag még éveikig hozzánk, a Bábszínházhoz tartozott az épület.)

– *Azokban az időkben két dolgot feltételeztek rólad: a bábszínházi igazgatóság csupán alibi ahhoz,*

hogy ennek háttérével tudjál a Tivolival foglalkozni, illetve a Tivoli társulata beépül a Bábszínházéba, és kiszorítja a bábszínészeket, azaz a Bábszínház észrevétlenül más profilt kap.

– Az emberek mindenütt, a mi szakmánkban meg különösen szívesen kombinálnak. Egy pillanatra sem merült fel bennem a Bábszínház megszüntetésének gondolata, hiszen egyedülálló és pótolhatatlan. Hogy miért fontos a Bábszínház, azt akkor is tudtam, s persze ma még inkább tudom. A másik feltételezés is számárság. Az élet úgy hozta, hogy közel kerültem a gyerekszínházhoz: érdekel a műfaj, amely nézőinek oly sok örömet tud adni. Ez a bábszínházra még inkább igaz, a bábozás egyik legfontosabb feladata és értelme, hogy a gyerekekkel megismertesse és megszerettesse a színházművészetet. Ugyanakkor – mint ahogy említettem – azt gondoltam: van bennem kapacitás egy felnőtteknek játszó, „élő” színház megszervezésére és működtetésére is. Amikor idejöttem, jóval kevesebbet tudtam a bábozásról, de megvolt bennem a szükséges kíváncsiság. Nyilvánvaló számomra, hogy a báb a színház egy másféle, speciális megközelítése, de a bábeldadások ugyanazokra a művészi elvekre épülnek, mint az élő színháziai. Az alapvető esztétikai és dramaturgiai sajátosságok, a konfliktus, a jellemek fejlődése stb. ugyanaz mindkettőben, legfeljebb az eszközeik különböznek.

– *Különben is, az utóbbi évtizedben a bábozás és a színház egyre inkább közeledik egymáshoz.*

– Kétségtelen, hogy a prózai előadásokban egy-egy jól és szervesen beépülő bábos jelenet nemcsak formailag, hanem gondolatilag is egészen új dimenziókat nyithat. Külföldi produkciókban ezt sokszor tapasztalhatjuk, de itthon is egyre gyakrabban van erre példa, hogy csak a nemzeti színházi *A holdbeli csónakosra* utaljak. Ugyanakkor a harminc-harmincöt évvel ezelőtti Állami Bábszínházban megkövetelt esztétikai normákkal szemben manapság a bábok mellett sokszor a színész is teljes testi valóságában jelenik meg a bábszínpadon.

– *Például Az ember tragédiája-előadásotokban.*

– Ott is. Babits Mihály a *Halálfiában* leír egy jelenetet, amelyben a millennium idején Pestre látogató család eljut egy árnyszínházba, ahol a hátulról megvilágított

lepedőre vetítve pajzán történeteket mutatnak be. A bábozás természetesen a XIX. század végénél sokkal ősből, sőt a kutatások szerint régebbi, mint a színház. Fontosnak tartom, hogy szülessenek tiszta bábelőadások, de legalább olyan izgalmas, ha a kétféle színház közeledik egymáshoz.

– *Ezt a keveredési folyamatot is szolgálja, hogy rendszeresen foglalkoztatás prózai színházban dolgozó rendezőket.*

– Olyanokat kérek fel, akikről feltételezem, hogy fantáziájukat megmozgatja a két műfaj együttes létezésének lehetősége. Későbbi munkásságukban bizonyára esetenként felhasználják majd a nálunk tapasztaltakat. Alföldi Róbertet az egyetemi bábszínész-osztállyal folytatott munkája során szerzett élményei is inspirálták, hogy megcsinálja nálunk a Sade márkiról szóló előadást. Már megegyeztünk vele egy Shakespeare-mű bábadaptációjában is. Valló Péterrel szintén tárgyalok, Mácsai Pál pedig már el is vállalta egy mese megrendezését a Budapest Bábszínházban.

– *Hallgatva lelkes beszámolódat és figyelve régebbi és újabb rendezéseidet, mintha furcsa kettősség lenne benned: pontosan tisztában vagy a bábozással, annak stílárús sokszínűségével, lehetőségeivel, ugyanakkor csupán egyetlen bábprodukción állítottál színre, A varázsfuvolát, illetve az elmúlt évtizedben szinte kizárólag realista előadásokat rendeztél – vendégként másutt. Lehet, hogy ez utóbbi stílus áll hozzád közelebb?*

– Lehet. Ezt azonban nem érzem bajnak. Engem valóban inkább realista darabok rendezésére hívnak – noha rendeztem stilizáltabb előadásokat is –, valószínűleg ezen a területen vagyok a legbiztosabb. Ez a kötődés – úgy látom – nemcsak rám, hanem egész generációmról jellemző. Azok közül, akik a művekhez valóban eredetien új megközelítéssel és igazi tehetséggel nyúlnak, talán Zsótér Sándor a „legöregebb” a maga negyven évével. Ez akkor is igaz, ha korábbiól is ismerünk más szemléletű előadásokat, például Major Tamás munkásságának egy időszakára vagy Paál István pályájára gondolok.

– *Személyedben feltehetően a pedagógus rendezőt hívják, s nem az önmegvalósítót.*

– Abba a rendezőtípusba sorolom magamat, amelynek tagjai azokkal a darabokkal dolgoznak szívesen, ahol a téma valamiért épp akkor őket is foglalkoztatja. Abból, amit a művek színpadra állításakor aláhúznak és kiemelek, talán látni lehet, mi fontos nekem igazán, és hogy ki vagyok tulajdonképpen. Ez természetesen egyáltalán nem jelenti azt, hogy ne figyelném nagy érdeklődéssel, ha valamelyik kolléga egy darabot jó értelemben átalakít és felforgat.

– *Ugyanabban a szellemben neveled tanítványaidat az egyetemen?*

– Aki úgy tud galambot rajzolni, mint Picasso, az csinálhat kubista képeket is. Azaz mindennek alapja a realizmus. Ezt szem előtt tartva az első-második évben az önmegismerés, a színészi létezés, az emberi kapcsolatok feltárása és kifejezni tudása a cél, de lényeges, hogy utána a hallgatók minél több stílussal, technikával, többfajta rendezői szemlélettel és módszerrel találkozzanak, hogy aztán a realista alaptól kiindulva a legkülönbözőbb szakmai feladatokat képesek legyenek megoldani. Ez a módszer az előző osztályomnál jól működött, a mostaninál is erre törekszem.

– *Két évvel azután lettél igazgató, hogy szétvált az Állami Bábszínház társulata, ebből következően belső feszültségekkel, fenntartásokkal, bizonytalanságokkal teli légkör fogadott.*

– Túlzás lenne azt állítani, hogy örömmel és szeretettel fogadtak. Mindenkiel egyenként beszéltem, s volt egy színész, aki azzal kezdte: egyáltalán nem örül annak, hogy én kerültem ide. Ez tiszta beszéd volt, ezzel megnyert, szemben sokakkal, akik fülembé súgták, hogy csak rám vártak. Érkezésemkor – miután a kettéválásakor az eredeti együttes ifjabb tagjai a Kolibri mentek át – nagyon idős társulat fogadott, mindössze egy harminc és négy negyven évesnél fiatalabb színész maradt. Legelső feladatomnak tehát a fiatalítást tartottam. Ezért kellett elindítanunk a stúdiókat. Később nagy segítséget jelentett, amikor a Színház- és Filmművészeti Egyetemen megkezdődött a bábszínészképzés. Most jutottunk el oda, hogy a nagy tapasztalatú idősebb művészek mellé egyre több fiatal kerül a társulatba, akikre már nyugodtan lehet komolyabb szerepeket rábízni.

– *Ez egyben szemléletváltást is jelenthet, amelyre, mint minden együttesnek, ennek is szüksége van.*

– Azok a fiatalok, akik az egyetemről jöttek, vagy akiket mi neveltünk fel, értelemszerűen mást gondolnak a bábozásról, mint régebbi tagjaink, s képesek olyan komplexebb, a mai bábszínházi eszménynek megfelelő feladatokat is megoldani, amelyekre a bábozás és a színházat összekapcsolásáról szólva már utaltam. A jelenlegi fiatalok mellé folyamatosan még fiatalabbak lépnek, s az egyes korosztályokba tartozó művészek együtt, egymást segítve, egymástól tanulva tudnak majd igazi művészi eredményt elérni.

– *A szemléletváltás jelei kétségtelenek, de ebben nemcsak a fiatalítás játszik szerepet, hanem a rendezői, tervezői, zeneszerzői kar bővítése, valamint a műsorszerkezet átalakítása is.*

– A bábszínházak talán legnagyobb gondja, hogy gyakorlatilag minden bemutatott darabjuk új magyar dráma. A bábirodalomnak ugyanis nincsenek klasszikusai. (A Katona vagy a Radnóti is nehezebben tarthatná a színvonalát, ha valamennyi bemutatójukra új műveket kellene írniuk.) Az utóbbi időben sikerült fiatal szerzőkre találni. Varró Dánieltől Háy Jánosig, Vörös Istvántól Király Leventéig olyan ifjú írókat, költőket nyertünk meg, akiket korosztályuk legjobbjaiként tart számon az irodalmi, szakmai köztudat. Persze Lázár Ervint is játszunk. De ha e fiatalok közül néhányan megszeretik a bábos műfajt, az nemcsak ránk, de valamennyi bábszínházra kihatással lehet. Annak is örülök, hogy Presser Gábor komponálta a Varró-musical zenéjét, vagy hogy Darvas Ferenc és Sály László mellett mások – a fiatalabbak, mint például Darvas Bence – is szóhoz jutnak.

– *A tervezők és rendezők körében is bekövetkezett a nyitás.*

– Eddigi munkatársaink mellett olyan, a nálunk megszokottól eltérő vizuális szemléletű tervezők kezdtek dolgozni, mint Grosschmid Erik, Mátravölgyi Ákos, Boráros Szilárd. Ugyanígy évi négy bemutatónkból az egyikre rendszeresen vidéken már bizonyított rendezőt kérek fel; Kovács Géza vagy Rumi László már visszatérő alkotónk. Alföldiekről az előbb már beszéltünk. A legfiatalabb bábrendezők közül szezononként legalább egy kap lehetőséget. Amelyikük jól teljesít, azt akár hosszú távú munkára

is szívesen látjuk. Két év alatt négy fiatal bábrendező végez vagy végzett Német- és Lengyelországban, de több, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen diplomázott bábszínész is próbálkozik rendezéssel. Ha van pénzünk, külföldi kollégát is örömmel invitálunk. A közeljövőben várható a megállapodás a szakma egyik méltán világhírű mesterével, Jozef Kroftával. Mindeközben nem győzöm hangsúlyozni: a Budapest Bábszínház szemléletváltása nem generációs kérdés. Nem valaminek a megszüntetése, hanem a meglévő értékek megújítása a cél. Minden olyan hagyományt, ami jó és ma is érvényes, meg akarunk tartani, s mellette keressük az új lehetőségeket.

– *A hagyományok között alighanem a zenés daraboké a legjelentősebb, hiszen ezek nemcsak itthon, de külföldön is hosszú sikerszériákat éltek meg, s öregbítették a magyar színház, közelebbről a bábozás hírnevét.*

– Ezt a hagyományt természetesen folytatjuk. Például szeptemberben a Művészetek Palotájában – Kocsis Zoltán vezényletével – a Nemzeti Filharmonikusok és a Budapest Bábszínház közösen adta elő Bartók Béla *A fából faragott királyfi*ját. Élő nagyzenekarral eddig még nem léptünk fel. A munkát hallatlanul élveztük, az ilyen kísérletek más-képpen inspirálóak, mint amelyeket eddig megszoktunk.

– *Elfogadva, hogy e színház elsődlegesen gyerekeknek játszik, az előbbi példa nyomán is felmerül a kérdés: miért oly kevés a felnőtteknek szóló előadásotok?*

– Valóban, a bábszínház más országokban sokkal inkább felnőttműfaj, mint nálunk, ahol az Állami Bábszínház világszerte elismert felnőttelőadásai sem tudták megteremteni e színházi ág szélesebb közönségét. A közönség ma sem elég fogékony erre a művészetre. Valószínűleg a mi hibánk is, hogy felnőttelőadásainkat nem propagáljuk eléggé.

– *Mit tesztek azért, hogy ezen a helyzeten változtassatok?*

– Olyan előadásokkal próbálkozunk, mint a *Sade márkí*, amely zsúfolt házakkal megy. S ezért tartjuk műsoron *Az ember tragédiáját*, a *Petruskát* és a *Beckett-játékokat*.

- Nemcsak kevés a felnőtteknek szóló produkció, de ami van, az is ritkán kerül műsorra. Például a *Cszmadia Tibor* rendezte *Offenbach-operett nagyon hamar kikerült a repertoárból*.
- Sajnos a főszereplő, Pataki Imre meghalt, őt nem tudtuk pótolni.
- Akkor mondok más példát: Kovalik Balázs rendezte *Az óriásccsecsemőt*...
- Olyan magas volt a zenekar és a vendégszereplő operaénekesek gázsija, hogy nem lehetett kigazdálkodni. Különböző pályázati pénzekből be tudtuk mutatni, de hiába volt rá érdeklődés, egy határon túl képtelenség volt tovább játszani. Mondok ellenpéldát: Muszorgszkijtől az *Egy kiállítás képei* már harmadik évadját kezdi, a *Sade márkiól* az előbb beszéltem.
- A felnőttelőadásokban megtestesülő szemlélet nem terjeszthető ki a Thália Színház műsorára, amelyet – gondolom – művészeti vezetőként befolyásolhatsz?
- A Tháliában más a helyzet, ott ugyanis nagyon kevés a saját előadásunk, s az is kevészer megy, miután az egyeztetés mára szinte megoldhatatlanná vált. Zsótér Sándor mindössze háromszereplős *Szétbombázva*-előadását vagy Ascher Tamás négy-szereplős Kroetz-interpretációját, *A vágyat* sem lehetett egyeztetni, ezért kellett levennünk a műsorról. Életképesen csak más színházzal koprodukcióban tudunk egy-egy előadást megvalósítani, ilyenkor azonban a mi művészi elképzelésünk csak részben érvényesülhet. S persze az eladhatóság is szempont. Befogadó programunkban mindenekelőtt azt tartjuk szem előtt, hogy a sok lehetőség közül kiszűrjük a bővít, s igyekszünk a művészileg értékes produkcióknak helyet adni. Persze nem mindig rajtunk múlik, hogy mi kerül műsorra, így például a vidéki színházi találkozó esetében a fellépő színházak maguk döntenek el, mit hoznak Budapestre.
- Ez a fesztivál sem tudja létrejönni NKA-támogatás nélkül. Kuratóriumi tagságod, illetve elnökséged idején milyen szempontok szerint döntöttetek a sok száz, igencsak különböző tárgyú és minőségű kérelem sorsáról?
- Az NKA-ban szétosztható pénz az igényekhez képest, de abszolút értékben is nagyon kevés: hatszáznál több pályázatra mintegy háromszáz-negyvenmillió. Kuratóriumunkban azt az elvet próbáltuk érvényesíteni, hogy akár a kőszínházak ellenében is, a struktúrára kívüli együtteseket igyekeztünk támogatni. Két-három millió forint a kőszínházaknak kevésbé jelentős tétel, mint egy alternatív együttesnek, amely ebből az összegből akár két új előadást is létrehozhat. A gyerek- és ifjúsági előadásokat is kiemelten támogattuk.
- Ennek hatása nemigen látszik, hiszen országos viszonylatban egyre kevesebb a kifejezetten gyerekelőadás.
- Mennyi a bevétele a gyerekelőadásoknak? Pedig ha tisztességesen akarjuk színre állítani őket, ugyanannyiba kerülnek, mint a felnőtteknek szólók.
- Döntéseiteknél az ifjúsági előadások milyen prioritást élveztek?
- Az ifjúsági színház ingoványos terület. A színdarabok mintegy kilencvenöt százaléka – a tizenkét éven aluli gyerekeket leszámítva – minden korosztálynak játszható, de annak alapján, hogy egy bemutató mit hangsúlyoz, és mit emel ki a műből, már lényeges lehet a különbség: hány éveseknek szól az előadás. Alig emlékszem olyan esetre, amikor egy színház kifejezetten fiatal közönségre számítva hozott létre produkciót. A gyakorlat szerint az iskolákban a bukott előadásokra kezdenek nézőket toborozni. Rövidlátó megoldás ez, mert ha a fiatalokat elidegenítjük a színháztól, felnőttként sem lesz igényük rá. Húsz-harminc év múlva így alig lesz kinek játszani.
- Biztos vagy ebben?
- Még akkor is biztos vagyok, ha tudom, mi minden vonja el a fiatalokat a színháztól. Ha nem hinnék ebben, akkor azonnal fel kellene állnom a székemből, de a többi színházigazgatónak is.
- Ha kicsit kritikusabban fogalmazok, akkor az NKA jelenleg központi pénzek pótlólagos újraosztását végzi. Ez aligha jó megoldás, mert nem az innovációra ösztönöz. Nem gondolod, hogy a támogatási filozófia határozott váltására lenne szükség?
- Ehhez politikai döntés kell. Az NKA – nem is beszélve annak színházi kollégiumáról – ezt egyedül nem tudja véghezvinni.
- A politika azonban belátható időn belül nem lép, azok a változtatások ugyanis, amelyeket beszélgetésünk

idején a kulturális kormányzat, illetve az NKA vezetősége tervez, nem az elosztás filozófiájának újragondolását jelzik.

– E pillanatban még minden kiforatlan, hiszen a szakmai és civil szervezetek kezdeményezésére épp most zajlanak az egyeztetések. Csak később derül majd ki, hogy valódi döntés születik-e, vagy csupán a jelenlegi bajokat elfedő intézkedéscsomag.

– *Az általános szabályozás módosításaitól függetlenül egy kuratórium a négyéves megbízatása idején kialakíthatja és érvényesítheti azokat a finomító szempontjait, amelyek bizonyos fóká orientálják a támogatandókat. Arra utalok, hogy ne előadásokat, hanem programokat, projekteket dotáljanak, hogy egy-egy produkció továbbjátszására lehessen pályázni stb.*

– Ez utóbbi lehetőség már az idei kiírásban is szerepel. Ezt még mi készítettük elő, mostanra ért be. De ez sem olyan egyszerű, hiszen ahhoz, hogy a kuratórium az erre vonatkozó kéréseket teljesíteni tudja, valakik keretét csökkenteni kell. Melyik ág legyen ez? A kőszínházi, az alternatív, a gyerekprodukciók? Kiemeltek ítélt rendezvényeket is támogatott a kuratórium, mint például a szegedi alternatív fesztivált vagy a POSZT-ot. Magyar együttesek vendégszínházhoz és fontos külföldi társulatok itthoni bemutatkozásához szintén hozzájárultunk. Mára nagyjából megszűnt a napilapkritika, ezért van létjogosultsága és értelme, hogy az Alap a színházi folyóiratokat megsegítse. Így különösen támogatandónak tartom, hogy a folyóiratok a színházi életről reális képet adhassanak a jelennek, de még inkább a jövőnek. A színházak költségvetésből származó teljes támogatási összegének mintegy 1-1,2 százalékát kitevő háromszáznegyvenmillió forintból azonban radikális változtatásokra nincs mód. Az említett prioritásokat próbáltuk érvényesíteni. Ezt szolgálta például az, hogy az első megüresedett kuratóriumi helyre olyan valakit javasoltunk, aki a független színházak jó ismerője, mert ezzel is szeretnénk volna megalapozottabbá tenni az e kör támogatásával kapcsolatos döntéseinket.

– *A kuratóriumok tagjai mind gyakorló művészek. Hogyan lehet kiszűrni az elfogultságokat?*

– A pályázatok alapos ismerete alapján születnek jó és rossz döntések, de részrehajlók nem.

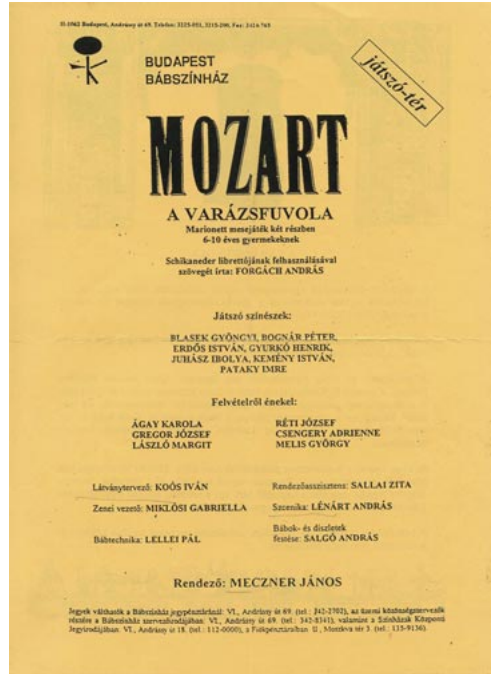
– *Hasonló kuratóriumokban végzett munkám során nekem is ez az általános tapasztalatom, de az NKA-t érintő átalakítások egyik indoka épp az, hogy csökkentsék az összeférhetlenség lehetőségét, azaz elsősorban ne művészek üljenek a szakmai testületekben.*

– Nem vitatom, lehetnek téves személyi választások. De nem ez a jellemző. Elnökségem alatt – akárcsak jelenleg – a színházi kuratórium összetétele olyan, hogy a testület a szerteágazó színházi élet minden szektorát átfogja. A döntéseknél ugyanis szükség van a szakmai hozzáértésre, arra, hogy a grémiumnak konkrét ismeretei legyenek a pályázatok tartalmáról és a pályázókról. Ha színházi emberek helyett írók, esztéták, kritikusok, rendszeresen színházba járó, széles látókörű, a maguk szakterületén kiemelkedően eredményes tudósok vagy egyéb értelmiségiek lennének a kurátorok, nehéz helyzetbe kerülnének ők is, de a szakma is, hiszen nekik – érthetően – nem lehetnek ismereteik egy-egy vidéki társulatról, a határon túli színházak teljesítményéről, a bábszínházi szféráról és sok más részterületről. Nem beszélve arról, ha – ahogy hírlík – a színházi és táncpályázatokat együtt kell majd elbírálni. Nem biztos, hogy a jelenlegi szisztéma tökéletes, de az biztos, hogy az adott kereteken belül még mindig ez a legjobb és legszakoszerűbb felállás, amelyben a bármilyen összetételű kuratóriumokban esetleg előforduló személyes elfogultságokat is a legoptimálisabban lehet kezelni és kiegyenlíteni.

– *Jelenléted és „személyes elfogultságod” azért közrejátszhatott abban, hogy elnökséged idején nőtt a bábszínházak támogatása.*

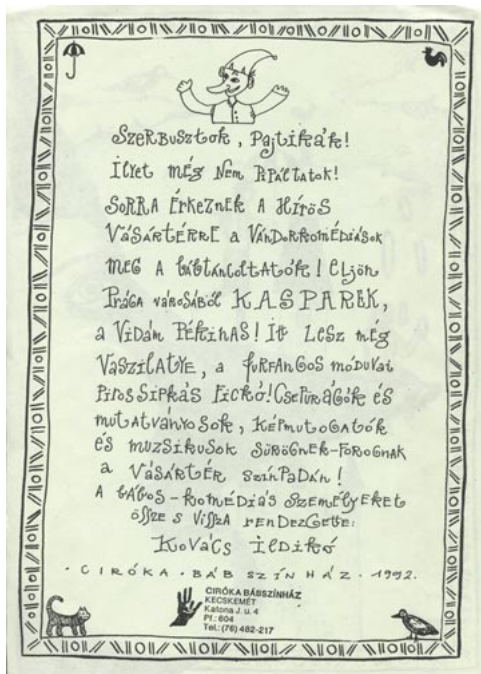
– Az utóbbi két évtizedben vidéken tizenegy új bábszínház jött létre, aminek jelentősége a kuratórium valamennyi tagja előtt nyilvánvaló volt. A magam részéről minden fórumon – természetesen nem csak a kuratóriumban – támogattam és támogatni fogom a vidéki bábszínházakat, hiszen azok anyagilag még nehezebb helyzetben vannak, mint a drámai színházak, miközben ez a tizenegy társulat évente több mint ötszáz ezer jegyet ad el. (Összehasonlításképpen és érdekességként említem: az Operaház és az Erkel Színház nézőinek száma együttesen sem éri el szezononként a négyszázazretet.)

- A vidéki bábszínházak többségének nagyon kicsi a társulata, és nagyon mostohán van ellátva.
- Fejlődésük egyik előfeltétele – ami persze nem kizárólag anyagi kérdés –, hogy mennek-e hozzájuk képzett, friss erők. Igen szomorú, hogy tavaly végzett osztályunk vizsgáit csak néhány vidéki bábszínház vezetője nézte meg, s páran nem ambicionálták az egyetemet végzetek szerződtetését. Amúgy ezek a bábszínházak harsányan hangoztatják, mekkora szükség lenne a fiatalokra.
- *Mi ennek az oka?*
- Tartanak az egyetemet végzettektől, akik már más szemmel néznek egy előadást, másként dolgoznak, mást gondolnak a színházi munkáról, mint a társulatok egyike-másika.
- *Ez is közrejátszik abban, hogy a tavaly végzett osztályod több mint egyharmada a Budapest Bábszínházban dolgozik?*
- Igen, de persze része van benne a Budapest Bábszínházban folyó fiatalítási folyamatnak és az ezzel párhuzamosan elindult szemléletváltásnak is. De például a Vígszínházba is szívesen mennek Marton László (korábban Horvai István) tanítványai, és a Katona József Színház is elsősorban Zsámbéki, Ascher és Máté Gábor növendékeit szerződteti.



Mozart: A varázsfuvola, 1995. Budapest Bábszínház (Fotó: Éder Vera)





A Sose halunk meg szórólánya



Rumi László illusztrációja

Magyarországi bábszínházak második találkozója, 1993. Círóka Bábszínház, Kecskemét

BÁBOK ÉS BÁBOSOK⁷

MAGYARORSZÁGI BÁBSZÍNHÁZAK MÁSODIK TALÁLKOZÓJA

Már az is vitatott, hogy van-e önálló bábművészet. Hát még az, hogy egyáltalán művészet-e a báb-színház. Vannak, akik a színjátszás legősibb, kultikus eredetű formájának tekintik, s vannak, akik csupán a gyerekek szórakoztatására szolgáló színházpótlékot látnak benne. Egyesek szerint inkább képzőművészet, mások szerint inkább színház. Ezúttal aligha sikerülhet egyszer s mindenkorra és egyértelműen tisztázni ezeket a bábészeti alapkérdéseket, amelyek természetesen a március végén Kecskeméten megrendezett országos bábszínházi találkozó vitáin, szakmai megbeszélésein meg az előadások közti szünetekben is újra meg újra megfogalmazódtak. Az elméleti problémák tisztázásának igénye, szándéka mellett persze – elsősorban konkrét produkciók kapcsán – alapvető gyakorlati, dramaturgiai, esztétikai és technikai problémák elemzésére került sor, s nem mellékesen e műfaj képviselőinek művészi identitásuk alapkérdéseivel kellett szembenézniük.

A magyarországi bábozás ugyanis súlyos identitás-zavarral küszködik. Ezt elsődlegesen a hajdani Állami Bábszínház három évtizeden át megtörhetetlen monopolhelyzete okozta. Szilágyi Dezső igazgatása alatt az intézmény nem csupán az egyetlen hivatásos bábszínház volt, hanem tájegyüttese révén országos hatókörűvé vált, sőt a bábosok képzését is kizárólagosan a saját hatáskörébe utalhatta. Ezáltal több generációra kiható ízlésdiktatúrát honosított meg, ami a repertoár kialakításában éppen úgy megnyilvánult, mint a játéktílusban. Hosszú és szívós küzdelemben születtek meg az első vidéki bábszínházak, eleinte egy-egy nagyszínház tagozataként, majd önállóan. Először a pécsi Bóbita, majd az egri Harlekin és a kecskeméti Ciróka vált profivá, s az elmúlt években Miskolcon, Szegeden, Győrött, Szombathelyen és Debrecenben alakultak át amatőr csoportok hivatásossá. Mindeközben megtörtént az Állami Bábszínház kettéválása is, így a budapesti egyeduralom is megszűnt, s a Kolibri,

illetve a Budapest Bábszínház egy éve egészséges művészi versenyben áll egymással.

A Ciróka Bábszínház érdeme, hogy felismerve e szakma széttagoeltságát, művészi magárahagyottságát, frusztráltságát, tavaly megrendezte a magyarországi bábszínházak első találkozóját azzal a céllal, hogy bemutatkozási alkalmat biztosítson minden együttesnek, legyenek azok abszolút kezdők vagy már bizonyos múlttal rendelkezők, illetve hogy e szakma egzisztenciális, művészi és identitásbeli problémáit tisztázó eszmeeseréknek adjon teret. Az első találkozó még nagyon feszélyezett hangulatú volt, a résztvevő együttesek maguk sem hitték el a csodát, hogy a fesztivál létrejött, s hogy valóban egymás között, fesztelenül lehet szólni minden gondról. Nem volt hivatalos verseny, a produkciókat gyerekekből álló zsűri értékelt, s a hangsúly a szakmai megbeszélésekre került. Sok-sok belső feszültség pattant ki, éles, személyeskedéstől sem mentes veszekedések is előfordultak, de a találkozó végére a szélsőséges álláspontok közeledtek egymáshoz, és megfogalmazódott egy újabb, toleránsabb találkozó igénye.

Az idei rendezvényre kilenc hazai együttes jelentkezett; hiányzott a miskolci meg az egri, mert a tavalyi szakmai kritika miatt megsértődtek, és a Budapest Bábszínház, fontos új bemutatójára hivatkozva. Részt vett viszont három magánszínházi csoportosulás. A tizedik csoport a konstancai bábszínház volt, amely *A kecskemama és a három kiscigida* című előadásával és szakmai bemutatóival azt bizonyította, hogy a bábszínház a színházművészet elidegeníthetetlen része, s nem elsősorban technikai különössége, hanem szemlélete, világlátásbeli azonossága a meghatározó, amikor a színház egészéhez való viszonyát tisztázni kell.

A magyar előadások többségére – különösen a kezdőkéire – a dramaturgiai kidolgozatlanlás, az igénytelen látványvilág és a leegyszerűsített színészi játék jellemző. Azaz a rendezés fogyatékosságaira

⁷ Megjelent: *Critikai Lapok*, 1993/6.

vezethető vissza azok a hibák, amelyek zömmel tipikusnak tekinthetők, s csaknem minden produkcióban fellelhetők. A szorosan vett művészi-technikai hiányosságok mellett a legfőbb probléma abból adódik, hogy a játszó és a rendezők nagyon keveset tudnak speciális közönségükről, a gyerekekről. Gyakoriak az agresszív jelenetek, amelyek érzelmi-indulati hatása nincs semmilyen módon (például humorral) levezetve, feloldva. Akárcsak a prózai színházban, itt is előszeretettel alkalmazzák a közönség aktivizálásának primitív módszereit (álkérdések, amelyekre nem várnak választ, a nézők közül színpadra hívott, de feladatot nem kapó gyerekek „szerepeltetése”, a gyerekek megszólítása, énekeltetése stb.), ugyanakkor nem veszik őket komolyan, a színészi beszédmód gügyögő, édeskés. (A beszédközpontok használnak, amelyek a háztartásban, a lakásban, a gyerekek közvetlen környezetében is megtalálhatók. Egy kis asztali paravánon mozgatják a tárgyakat, egyikőjük közvetlen hangon, mintegy a nézőkkel beszélgetve mesél, s közben a tárgyakkal eljátszzák a meséket, amelyeket több hangszerelem elhangzó élő zene kísér. Szellemes a tárgyak megválasztása, egyszerű a történetbonyolítás, közvetlen hangú a kontaktuseremtés a játékosok és a nézők között. Bár az epizódok nem azonos színvonalúak, a produkció egésze remek.

Újabb keletű probléma adódik a báb és a színészi együttes fellépéséből, az esetek többségében ugyanis nem tisztázott, hogy mivel jár, ha látjuk a bábozókat mozgó színészeket, vagy ha a bábozó között színész jelenik meg. (Mivel külföldön a vegyes technikák legkülönbözőbb kombinációi találhatók meg a bábozó előadásokban, a hazai csoportok is próbálkoznak ezzel, de egyelőre gyakran kiérlelten az eredmény.) Természetesen az együtteseket ezekért a hibákért nem lehet egyformán elmarasztalni, hiszen azok, amelyek első lépéseiket teszik a hivatásos létben (szegedi, szombathelyi), nyilván sokkal nehezebben bírákznak meg a műfaji sajátosságokkal, mint azok, amelyek már gyakorlottak (például a Bóbita).

Voltak persze olyan együttesek is, amelyek számos szép pillanattal örvendeztették meg a gyerek és felnőtt nézőket. Érdekes, bár meglehetősen egyenetlen produkciót mutatott be a MÉG Színház. Ez a nem hivatásos csoport komoly elméleti felkészültséggel a bábozó ősi gyökereit kutatja, régi darabokat és technikákat próbál rekonstruálni, de a tudás és a kreativitás nem mindig van összhangban előadásukban. Háromrészes játékok különböző

stílusú és technikájú, közülük a legsikerültebb *Az Élet és Halál vetélkedője* című középkori magyar moralitás, amely erős mozgású maszkos epizód.

A Kolibri Színház *Locspocs és a Bolygó Hollandi* című előadása határozott leképezése mindannak, ami az új hangot és stílust kereső társulatot jellemzi. Bár az előadást vizuális következtetések, valamint súlyos dramaturgiai problémák miatt számos bírálat illette a szakmai megbeszélésen, az vitathatatlan, hogy nemcsak a színház életében, hanem a magyar bábszínház egészében is figyelemre méltó teljesítmény, többek között témaválasztása, a filozofikus-költői anyag képpé formálásának kísérlete miatt. A kétszemélyes *Figurína* Bábszínház tárgyjátékot készített ismert *Grimm*-mesék alapján. Olyan eszközöket használnak, amelyek a háztartásban, a lakásban, a gyerekek közvetlen környezetében is megtalálhatók. Egy kis asztali paravánon mozgatják a tárgyakat, egyikőjük közvetlen hangon, mintegy a nézőkkel beszélgetve mesél, s közben a tárgyakkal eljátszzák a meséket, amelyeket több hangszerelem elhangzó élő zene kísér. Szellemes a tárgyak megválasztása, egyszerű a történetbonyolítás, közvetlen hangú a kontaktuseremtés a játékosok és a nézők között. Bár az epizódok nem azonos színvonalúak, a produkció egésze remek.

A legkiemelkedőbb előadásokat a házigazdák mutatják be. Az együttes érett, jólképzett, sokoldalú színészekből áll, s előadásuk egységes szellemet sugároznak. *Sose halunk meg* címmel vásári játékok füzérét prezentálták Kovács Ildikó rendezésében. Képmutogatás és maszkos játék, alakoskodás és hordozható táskabábszínház, árnyjáték és miniatűr bábozó mellett a műsor csúcspontjait a Vitéz László, a cseh Kasperek, a román Vaszilije azonos tartalmú, de a három népmesevilágának jellegét hordozó epizódjai jelentik. A másik előadásuk egy háromszemélyes mese, *A hegedűs ember története*. A népzene, a vesszőből font álarcoz, a tiszta irodalmi anyag, a játszó egyszerű játékmódja önmagukban is értékei a produkciónak, de a legfontosabb: a történetet a gyerekekkel együtt játsszák, azaz a mese helyszíneinek lakóit a nézők testesítik meg, sőt, bizonyos szerepeket a közönségből kiválasztott gyerekek alakítanak. Mindezt úgy, hogy nem érzni

azokat a hibákat, amelyek hasonló módszerű előadásokban szinte törvényszerűen bekövetkeznek. Végül még egyszer a román együttesről. A konstancai társulat két tagjának külön-külön tartott egyszemélyes előadása egyfelől a báb és a színész kapcsolatáról, másfelől a paraván használatáról szóló műhelytanulmánynak tekinthető. Egy nagy fehér lepel például a hagyományos paravánformától a játék szereplőjévé változó tárgyakra számtalan „szerepet” játszott. A fő produkciójuk, *A kecskemama és a három gida* ismert népmese alapján készült, de a román verzió kiegészült számos népi mondókéval, dallal, imával, áttokkal, ettől, valamint a földolgozás módjától olyan összetett, reális és szurreális rétegeket ötvöző történet lett, amilyen minden igazi mese. A látványvilág is igen erős, a bábok karakterisztikusak, az effektusok látványosak, helyenként félelmetesek, a zene nem csupán kifejező, de drámai hatású is. A színészi játék pedig briliáns. Mona Chirila rendezése a legjobb értelemben véve teatrális. A produkciót a magyar résztvevők egy része megütözközve, sőt felháborodva fogadta, mivel az együttes szemlélete, művészetéhez való viszonya egészen

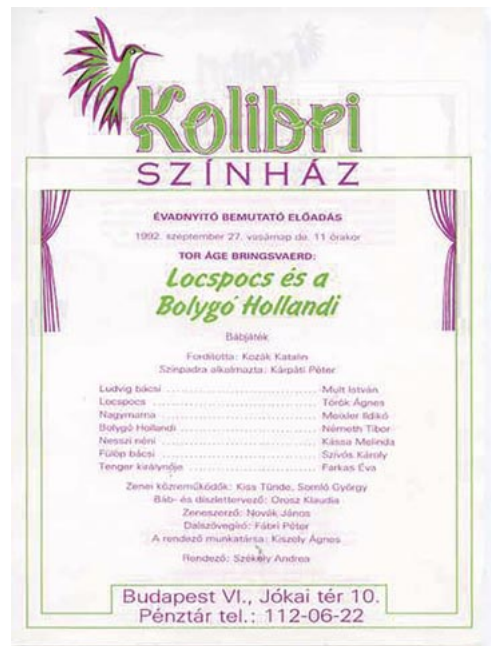
más, mint amit itthon megszoktunk. Ez is ékesen bizonyította, milyen hamis képe van a hazai bábosok jó részének a bábművészet komplexitásáról és a befogadók érettségéről.

A kecskeméti találkozót végül is különböző minőségeket sorakoztatott egymás mellé, s ezáltal lehetőséget teremtett arra, hogy a résztvevők szembesüljenek saját produkcióik értékeivel és hibáival, meg a többiekével is. Jó hangulatú, többnyire a szakmai érvelések medrében tartott viták alakultak ki, s úgy tűnt, hogy a bábszínházi szakma tragikus megosztottsága oldódóban van. Egyetértés alakult ki a csoportok és a játékosok között abban, hogy a képzést új alapokra kell helyezni, hogy a szakmai továbblépéshez elengedhetetlen lenne a megalapozottabb dramaturgiai munka, és szükség lenne arra is, hogy az élő és a bábszínház közötti határok leomoljanak. Ennek egyik útja az lehetne, ha jelentős prózai rendezők a bábszínházakban is vállalnának rendezést. Úgy, ahogy a Kolibriiban ez kezd meghonosodni.

Ha csak ennyi történt Kecskeméten, már érdemes volt megrendezni a második országos találkozót.



Locspocs és a Bolygó Hollandi, 1992. Kolibri Színház





Krisztus urunk meg az obszitos, 2012. Láda fia Bábszínház

William Shakespeare: **Vízkereszt vagy amit akartok**
 Zene: Melis Esztló
 Díszlet: Keés Ián, Lovassy Esztló
 Rendező: Lengyel Pál

Viola: Varga Anita ■ Olivia: Ujvári Janka
 Orsino: Szikra József (m.v.) ■ Maria: Kocsis Rezi
 Keszeg András, Curio: Székely Tamás
 Sebastian, Bőffen Tébiás, Tengerészkapitány: Mátyas Zoltán
 Bolond: Rab Viki ■ Malcelio, Antonio, Valentine: Bakai István
 További szereplők: Áracs Eszter, Halasi Bea

2000. Szeptember 13-án és 14-én 19.00 órákor
 A Vaskakas Bábszínházban • Győr, Aradi vtk. u. 23.
 Tel.: 96/512-690 • Fax: 96/512-693 ■ vaskakas@pannon-net.hu

Támogatók:

Shakespeare: Vízkereszt vagy amit akartok, 2000. Vaskakas Bábszínház

NEM (CSAK) BÁBOS SZEMMEL NÉZVE⁸

Bevallom, kissé szokatlan, hogy zsűritagként nem szemtől szembe mondhatom el véleményemet az alkotóknak, de tudomásul véve a játékszabályokat, igyekszem így, utólag, a kozmetikázás kísértését távol tartva magamtól, az írás megkövetelte higgadság és tömörség kalodájába zárva összefoglalni az egyes produkciókról kialakult véleményemet, illetve a látottak alapján megfogalmazható általános észrevételeimet.

1. NÉZZÜK AZ ELŐADÁSOKAT BEMUTATÁSUK SORRENDJÉBEN:

Krisztus urunk meg az obsitos (Ládafia Bábszínház)

Kettős élmény hatása alá kerültem, ugyanis élesen szétvált a kézműves és a színészi munka. Minden tárgy műgondról, az anyagok és formák iránti szeretetről, művészi ihletettségről árulkodik, ugyanakkor a történet elmesélése és megelevenítése előadói bizonytalanságról. Szabad ég alá termett előadásról szólnak az alkotók, de produkciójuk tempótlanul, lagymatagon csordogál, az igen különböző felkészültségű játékosok (a kiváló zenész esetében például alakításról aligha beszélhetünk, de hisz nem is színészkedés lenne a dolga) teljesítményéből hiányzik a színészi intenzitás, a történetben rejlő színházi lehetőség és az előadás hossza messze nincs összhangban, magyarul: az ígéretes kezdet után az alkotói jó szándék menthetetlenül érdektelenségbe, unalomba fúl, ami egy szabadatéri előadás esetén különösen kínos.

Akárki a Purgateatriumban (Maskarás Báb-komédiás Céh)

A kiváló előadás letagadhatatlanul magán viseli Kovács Ildikó rendezői keze nyomát, az egyszemélyes produkció szemlélete, stílusa döntő mértékben az ő bábos világlátásából fakad, amit természetesen tanítványa, Kovács Géza is sok szempontból képvisel. Ez mindenekelőtt az ember és báb bonyolult viszonyában, egymásra hatásában, annak differenciált megmutatásában fedezhető fel. Nehéz szétválasztani,

hogy miként hat egymásra színész és alteregója, az Akárki báb. Találó az óriásbáb, mint központi látványelem, paraván és a világmindség képi metaforája, amely csaknem minden játéknak jó helyet és lehetőséget kínál. Egészen magas színvonalú Kovács Géza bábmozgató munkája, és példamutató a színész és a zenész (meg mindenes), Majoros Gyula együttműködése. Az előadó bírja fizikai és művészi energiával a történetbonyolítás fordulatait, egy helyen ül le az előadás: a bedaráláskor, amely az első pillanatban meghökkentő hatást vált ki, de az akciók monoton ismétlése, kiszámíthatósága, valamint a nem kellően plasztikus színészi megjelenítés miatt erejét veszti. A vásári hagyományok és a középkori színházi formák együtteséből filozófiai mélységű, ugyanakkor végig szórakoztató produkció született.

Vízkereszt (Vaskakas Bábszínház)

Különleges tárgyjátékot láthattunk, amelyben Shakespeare vígjátékának keresztmetszetét poharak, kancsók, billikomok, üvegek segítségével jelenítették meg. Koós Iván és Lovassy László tárgyai gyönyörűségesek, s a dráma figuráit igen jól jellemzik. Mozgatásuk többnyire kifogástalan. Az előadás mégsem érte el azt a hatást, ami Lengyel Pál elgondolásában, mint lehetőség benne van.

Ennek alapvetően három oka van:

a. ebben az esetben különösen fontos lenne, hogy a színészek hangjukkal tökéletesen jellemezni tudják az adott figurákat, különösen, ha egy személy több szerepet alakít, hiszen a történet követhetősége nagyban függ a plasztikus hang megjelenítéstől. Ezzel az együttes egy része adós maradt.

b. a választott technika magában rejtje a monotónia veszélyét, hiszen a lehetséges bábos megoldások, csodák száma korlátozott. Nem véletlen, hogy e technikával elsősorban rövidebb lélegzetű művek előadására szoktak vállalkozni.

c. a monotóniát fokozza Melis László zenéje, amely nem segít sem a hangulatok, sem a történések, sem az alakok jellemzésében.

⁸ Kézirat. Az UNIMA Magyar Központjának készült 2001 júliusában



Pokolba a két családdal,
2001. DRAK Színház

Con Anima, 2001.
Mikropódium



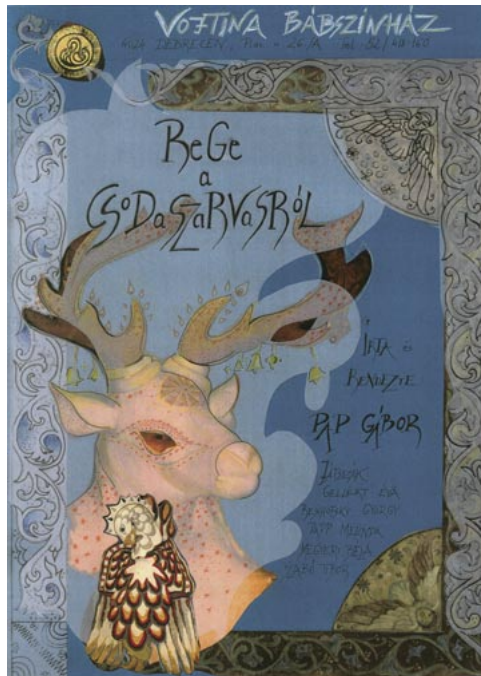
Rege a csodaszasvasról,
2000. Vojtina Bábszínház

Pokolba a két családdal (Drak Színház)

Az együttes a szokott professzionális stílusában mutatkozott be. A Romeo és Júlia alapján készült produkció cseh és japán művészek közös munkája, amelyben többek között a bunraku színház elemei is megjelennek. Bravúros színészi alakítások, mozgás, alakváltások mellett a két főszereplőt „alakító” báb és azok élete lenyűgöző hatást kelt. Egyszerűség és látványosság, humor és virtuozitás jellemezte a produkciót, amely nem nélkülözte a mélyebb gondolatot sem, bár a játékból az igazi mélység és tragikum hiányzott. Természetesen nem Shakespeare művének komplex interpretációját vártam és várom el, de azt igen, hogy az inspiráció ne csak technikát, hanem a szerző szándékaival korreláló, a műfaji transzformációból adódóan másképpen, akár más hangsúlyokkal is megfogalmazott gondolatot is felmutasson. Mindenesetre a fesztivál egyik legerősebb képzőművészeti színháza volt.

Con Anima (Mikropódium)

Lénárt András egyszemélyes produkciója volt számomra a fesztivál egyik legnagyobb meglepetése és legnagyobb élménye. Pont annyi ideig tartott, amennyi a választott témában és technikában rejlik. Nemes kivétel bábook, tárgyak és anyagok jelzik az alkotó minőségérzékét és igényességét. A történet, amit szavak nélkül elmesél, akár banálisnak is mondható, a beckett-i világvége hangulat és a teremtésmítosz találkozására sok példát ismerünk, itt az újdonságot a képi és bábos megjelenítés adja. A két gyermyával megvilágított parányi tér eleve arra sarkallja az előadót és a nézőt, hogy közös koncentrációval vegyen részt a szertartásban, hiszen lényegében erről van szó. Az intimitás ezúttal esztétikai minőséggé vált. A produkció jellegéből adódik, hogy a bábook és életre keltője ugyanabban a szűk látómezőben van, tehát a kettőt együtt látom, ami különös és hallatlanul izgalmas, a produkció egyik nagy erejét adó élmény ugyanis a Lénárt arcán megjelenő koncentráció, kezének rebbenései és a teljes életet élő bábook tökéletes összhangja.



Rege a csodaszarvasról, 2000. Vojtina Bábszínház

Rabló-pandúr (Bóbita Bábszínház)

Számomra a fesztivál egyik nagy csalódása. Bár a Bóbita nem először próbálkozik a vásári komédia, illetve a bábozás és a mesélés-zenélés felnőtteknek szóló valamiféle ötvözetével, ezt a próbálkozást inkább kínosnak, mint élvezhetőnek ítélem. Ellenérzésemnek főleg az alkotók ízlésvilágából fakadó okai vannak. A csárdahangulat és a játék képi keretének megteremtésében a túlkarikózás, a végletes elrajzoltság dominál, de ez a tendencia a történetek megjelenítésekor gátlástalanul és kontrollálatlanul felerősödik. Ennek a szemléletnek akkor lenne helye és indokoltsága, ha a játékos legalább azon a szinten lennének képesek alakítani, ahogy ezt a zenész Rozs Tamás teszi. Ehelyett azonban a legrosszabb kabaré-hagyományok szellemében ripacszkodnak, grimaszolnak, tipegnek-topognak, modulálatlanul kiabálnak. A rohangálás, a hangoskodás, a csapkodás, a pofavágás nem helyettesíti a szituációkat, a figurákat, a bábos és élő színházi effektusok szellemes váltogatását. Ebben az esetben nem beszélhetünk bábjátásról, hiszen a bábos elem elenyésző minden máséhoz képest, de élő színházról sem, mert abban a színészek járatlanok.

Rege a csodaszarvasról (Vojtina Bábszínház)

Dicséretes elképzelés, hogy a magyarok nem létező ősmondáját valaki megteremtse, s az különösen, hogy ezt meg is elevenítsék. A bábszínház erre akár alkalmas forma is lehetne. De Pap Gábor írói és rendezői munkája nélkülözi a színházi alkotás minimális elemeit is. Lehet, hogy a néző elé tárandó anyag autentikusnak tekinthető, de mint dráma nem működik, eredendően epika marad, amit színházilag legjobb esetben csak illusztrálni lehet. Ez természetesen felvállalható, de dramaturgiailag akkor is rendet kell benne tenni. Az alapanyag azonban tagolatlanul egymás mellé helyezett, különböző nemű és minőségű szövegrészek egymásutánja. A Vojtina előadása alig követhető, aminek csupán egyik oka dramaturgiai, a másik a színészek egy részénél tapasztalható beszédbeli modorosság, pongyolaság. Az előadás látványvilága igencsak megkérdőjelezhető esztétikai minőséget képvisel, az egyes részek játékmódja pedig sokszor a nevetésszerűségig anakronisztikus.

A kék érintése (Pannalal's Puppets)

A svájci illetőségű s az indiai bábművészetből sokat profitált színésszpáros látványos és semmitmondó produkciót mutatott be. Kétségtelen, hogy jól tudnak világítani, szép képeket komponálnak, de mindaz, amit e tudás birtokában előadnak, nélkülözi a közönség által joggal elvárható közlési szándék minimumát is. Az öncélú látvány, a szépelgés alkotói magánügygé degradálja az előadást. A zene, a ritkán megszólaló szöveg, a képek, a mindebből áradó szentimentalizmus és a keresettnak ható tempótlanság együtt narcisztikus magamutogatást eredményez.

Ólomvitézek (Budapest Bábszínház)

A húszas évek klasszikus avantgárdját képviselő Kassák Lajos-mű, Kamondy Ágnes operai igényű zenéje és a bábozás találkozása különleges élményt ígért. Az előadás azonban csak részben teljesítette az előzetes várakozásokat. Ennek oka mindenekelőtt a bábos megjelenítésben keresendő, ugyanis Balla Margit látványvilága, térelhelyezése nem segíti a történet bábos részének érvényre juttatását. Az előtérben elhelyezett énekesek és zenekar dominanciája oly

erős, hogy a háttérben lévő s kicsi bábszínpad, valamint a miniatűr (vagy annak ható) bábok, a bábszínészek szövegének alig hallhatósága félrebillent produkciót eredményez. A rendező, Almási Tóth András számára fontosabb, hogy az énekeseket és a zenekart egy póknak öltözött szereplő behálózza, mint hogy a fiatal pár költői egymásra találását bábos eszközökkel hangsúlyossá tegye. A vállalkozás mégis előremutató, hiszen drámairodalmunk egy jelentős szektora ezzel a látásmóddal hozzáférhetővé és élvezhetővé válhatna.

Bukott angyal (Fantáziart)

Dékány Ági egyszemélyes produkciója a bábót tulajdonképpen ürügyül használja ahhoz, hogy egy hajléktalan asszony külső-belső állapotáról képet adjon. A történet nem lép túl a zsurnaliszta közhelyeken, bár a guberált javak között megtalált babák mint bábuk alkalmat adhatnának arra, hogy valami mélyebbet, fontosabbat tudjunk meg egy elrontott életű asszonyról. A színésznő azonban az általánosan megközelített helyzetet az általános színjátszás eszközeivel igyekszik ábrázolni, helyenként (például a zenehasználat) hatásvadász módon.

Hamlet (Plovdivi Állami Bábszínház)

Shakespeare tragédiájának szabad feldolgozása a négy bábos előadásában leginkább komédiának tűnt. Szellemesek a bábok, imponáló a díszlet, jól pergő a játék, de a helyzeteket egy pillanatra sem veszik komolyan, a színészek erőltetetten jópofáskodnak, a történet és a helyzetek elé tolatkodnak, kommentálnak. Ez utóbbi gesztusuk akár (poszt)modernné is tehetné játékkukat, de csak agresszív teszik, s ezzel a jó ötleteiket is elidegenítik.

Engedjétek hozzám jönni

a szavakat (Harlekin Bábszínház)

Grandiózus produkció. A gazdag színház riasztó példája. Sziki Károly lényegében egyszemélyes showja, a többhelyszínes díszlet s a benne lévő tárgyak kényeszeres működtetése, a sok hókuszpókusz elvonja a figyelmet Sütő András ma is érvényes, fájdalmasan szép és tragikusan igaz



Petőfi: *A helység kalapácsa*, 2000. MárkusZínház



Microcirkusz, 2001. Figurina Animációs Kiszszinpad



Exit – Hamlet-fantázia, 2001. Figurentheater Wilde & Vogel



Leporello első könyve, 2001. Círóka Bábszínház

gondolatairól. Ebben az esetben is igaz: a bábu csak ürügy, hogy az amúgy prózai színész önálló estjét elmondhassa. Sőt, azt is megkockáztatom, hogy álca annak elhitésére, hogy itt bábszínházi produkciót prezentálnak, holott itt erről szó sincs. A báb és a színész közötti kapcsolat rideg és érzéketlen, az unoka megkettőzése (élő és báb) értelmetlen, mert nincs következménye, a néhány pillanatra felbukkanó másik szereplő funkciója tisztázatlan, a videóhasználat értelmetlen és fölösleges, a bábbal végeztetett műveletek a báb műfajától többnyire idegenek, mert a stilizálás helyett naturalisztikusak (például az evés).

Az előadásnak nincs íve, nem épül, dramaturgiailag tagolatlan, a színész szövegmondása fárasztóan monoton. A produkció Sütő András gondolatait nem közel hozza, hanem eltávolítja a nézőtől.

Mi a manó! (Titiri Színház)

Annyit vállal, amennyi az anyagban van. Két remek báb viszontagságos kalandjainak sorát látjuk, sok-sok képi és bábos ötlettel, meleg humorral, költészettel

és egy csipetnyi fájdalommal. A két színész nő játékával egyenrangúan fontos az élő zenei kíséret, amely hol effekteket szolgáltat, hol hangulatot fest, hol továbbmeséli a történetet, egy szóval: dramaturgiai összetevőként hat. A két barát epizódjait az évszakok változása fogja össze történeté. Ez a külső szempontot az előadásba belevívő keret fölöslegesnek tűnik, túlbonyolítja a mesét. Néhány epizód kevésbé kidolgozott, szellemes vagy mély, másoknál viszont felmerül, hogy sorrendjük akár fel is cserélhető. Az előadás becsapós, mert jó ideig úgy tűnik, hogy leginkább a kisgyerekekhez szól, de ahogy haladunk előre a történetben, egyre inkább kiderül: kortól, nemtől függetlenül mindannyiunkról ad szeretetteli, mégis leleplező képet.

A helység kalapácsa (MárkusZínház)

A kiadott műsortól eltérően nem a Csongor és Tündével, hanem Petőfi végeposzának feldolgozásával lépett fel a MárkusZínház a Sétatéri sokadalomban. Az epikus mű bábos feldolgozása szerencsésnek mondható, minden lényeges epizód megelevenedik, s ami a lényeg: Petőfi csodálatos mondatai is elhangoznak. A színészpáros közismerten túlcsonduló játékkedve, a mindenkori közönséggel tartott aktív, a vaskosságot sem nélkülöző kapcsolattartása igazi vásári komédiává avatja a produkciót. Ennek az előadásnak a színészi játék az erőssége, kevésbé szerencsések a bábok, amelyeknek nem is jut akkor a szerep, mint amekkorára lehetőség nyílta.

Mikrocirkus (Figurina Animációs Kisszínpad)

A produkció már szerepelt magyar fesztiválon, de ezúttal is sikert aratott, hiszen Siklósi Gábor és partnere (a lánya) valóban szellemes és találó miniatúrákat mutat fel a cirkusz világából. Amit kézzel készítették és néhány kellékkel meg lehet eleveníteni, azt megteszik, mindezt szellemesen, de kissé hosszadalmasan. Az egyes számok rendre kicsit hosszabbak, mint amennyi az adott technikával megjeleníthető. Siklósiékát nézve visszatérő problémám az összekötő szövegek, a keretjátékaik fantáziátlansága, szerényebb színészi megjelenítése, ami sokat ront az egyes epizódok megkomponáltságán is.

Exit – Hamlet-fantázia (Figurentheater Wilde&Vogel)

Egyszemélyes színház, gitárkísérettel. Hatalmas plató, amelynek minden része felszedhető, s ami újabb és újabb meglepetéseket tartogat. Pazar a látvány (különösen a hatalmas lepellel és kis gnóm fejjel ábrázolt tirannus alakja, vagy a szétszedhető Hamlet figura). A színész lenyűgöző állóképességgel játssza végig az előadást, de átváltozó képessége korlátozott, leginkább önmagát mutatja fel, nem pedig a különböző figurákat. Ugyanakkor a színész és báb viszonya, a kettő dialógusa számos szép és szakmailag is tanulságos epizódot eredményez. Összességében túlnyújtott, számos önméltással terhes, többször befejeződő, látványos, ugyanakkor kissé magamutogató produkció született.

Leporello első könyve (Círóka Bábszínház)

Michael Ende meséje alapján készült előadás képzőművészeti és stílusban a fesztivál egyik legigényesebb előadás volt. A különböző bábtechnikák és látványelemek szerves egységet alkottak, az élő színészi jelenlét és játék, illetve a megelevenítés harmonikusan olvadt egybe. Rumi László rendezésében egy emberi sors tragikuma és szépsége, a mese és a valóság, a költészet és a vaskos realitás keveredik. Mátravölgyi Ákos és Grosschmid Erik tervezői munkája a legjobbak közé tartozik, képeik fantáziadúsak, karakteresek, egyszerre konkrétak és széles asszociációs bázissal rendelkeznek, szabadon kalandoznak a korstílusok között. A zene elválaszthatatlan része a produkció hatásmechanizmusának. Akárcsak a két színésznő koncentrált figyelmű, professzionális munkája.

2. A FESZTIVÁL EGÉSZÉ SZÁMOMRA A KÖVETKEZŐ TANULSÁGOKKAL JÁRT:

A magyar bábjátásban láthatóan egyre fontosabb helyet töltenek be az úgynevezett alternatívok, úgy tűnik, leginkább tőlük várható a műfaj megújulása és népszerűvé tétele. Az előadások legtöbbször a korábbiaknál igényesebb a képzőművészeti fogalmazás, viszont meglehetősen sok problémát jelent a színészi játék. Ez a paravános darabok esetében éppúgy igaz, mint



Kassák Lajos: Ólomvitések, 2001. Budapest Bábszínház

amikor a színész a maga élő mivoltában is része a látható játéknak. Sőt ez esetben különösen kirívó a színészi járatlanság és stílusbizonytalanság. Ez utóbbi előadástípusban – más-más módon – jó példát a Leporello első könyvében, a Con Animában, a helység kalapácsában, illetve a Drak Színház produkciójában láthattunk. Változatlanul a bábozás legsebezhetőbb pontja a dramaturgia, a történetmesélés mikéntje, a báb és az élő színház kapcsolata, az előadások felépítése stb.

Szintén sok problémát jelent a zenehasználat. Mindenekelőtt a gépzeneé, hiszen a kötött zene egyszerre áldás és átok. Jó, hogy szigorú keret szab a játéknak, ugyanakkor gátja is a szabad játéknak, hiszen akkor sem lehet a megszabott „koreográfiától” eltérni, ha az együttes már rég túllépett a felkészülés azon szakaszán, amikor a zene és a játék találkozott. Mindent egybevetve: Pécsset többnyire SZÍNHÁZAT láttam.



A medve, akit Vasámapnak hívtak, 2016. Kollibri Színház



János vitéz, 2015. Vaskakas Bábszínház (Fotó: Galambos Lajos)



Tessék engem megmenteni, 2016. Vojtina Bábszínház

MIÉRT BÁBBAL?⁹

MAGYARORSZÁGI BÁBSZÍNHÁZAK TIZENHARMADIK TALÁLKOZÓJA

Huszonkilencből öt előadásról szólok. Nem mintha másokról nem lenne érdemes írni, de ezek jelzik leginkább azokat a próbálkozásokat, amelyeket az ember és báb kapcsolatában manapság gyakran tapasztalhatunk.

Régebben kétévenként, mostanában évente gyűlnek össze a hazai bábosok Kecskeméten, töltik meg a játszóhelyeket, nézik egymás előadásait, együtt ebédelnek-vacsoráznak, hallgatják a szakmai beszélgetéseket. A botránnyok elkerülnek a családi hangulatú rendezvényt, igaz, az euforikus pillanatok is ritkák. Leginkább az éjszakába nyúló lazítások adnak alkalmat arra, hogy az együttesek kompániákba verődő tagjai szűkebb körben tényleges szakmai vitát folytassanak egy-egy előadásról vagy alakításról, netán dohogjanak azon, miért oly kevés a fiatal tervező, vagy miért tűnedezik el a báb a bábszínházokról. Ez utóbbi tendencia egyre feltűnőbb. E jelenség miatt szomorkodhatunk, de az is lehet, hogy újra kell gondolnunk a bábozás mibenlétét, a bábjátás műfaji határainak érzékelhető kiszélesedését, illetve átjárhatóságát. Ehhez az analízishez időre és rálátásra van szükség, ez tehát nem e beszámoló tárgya. Inkább olyan produkciókról szeretnék írni, amelyek hangsúlyozottan és felvállaltan a bábót állítják a középpontba, ugyanakkor a bábozás lehetőségeinek határait is feszegetik.

Meggyőződésem, hogy a „bábtalanítás” egyik oka a nyeles asztali bábok, illetve az ehhez hasonló típusú bábuk mértéktelen és fantáziátlan használata. Ezzel a technikával ugyanis a báb csak igen korlátozott mozgásra képes, ugyanakkor az esetek többségében a bábu mellékessé válik a látható és színészként is megnyilvánuló mozgóhoz képest, azaz ilyenkor nem a báb, hanem a színész játssza el a darabot.

Persze, nem magával a technikával van ténylegesen baj, hiszen lehet ezzel jól is élni, miként teszi ezt a Kolibri Színház *A medve, akit Vasárnapnak hívnak* című előadásában. Axel Hacke regényét Gimesi

Dóra és Nagy Orsolya írta színpadra, és Kuthy Ágnes rendezte. A szerepcserés történet – Axel nem éppen szelíden bánik a Vasárnap nevű mackójával, ám egyszer arra ébred, hogy egy játékboltban van, és egy medveapa épp őt veszi meg bocsának, akit történetesen Vasárnapnak hívnak – alapvetően az említett technikával készült, sőt, a kisfiú szüleit nem bábok, hanem a színészek színész mivoltukban alakítják. Óriási színes építőkövekből, különböző játékokból alakul ki a variálható kicsi tér (tervező: Mátravölgyi Ákos), amelyben mozog a négy színész (Radics Rita, Fehér Dániel, Nizsai Dániel, Ruszina Szabolcs). De nem ők a hangsúlyosak, hanem az általuk hol közösen, hol egyénileg mozgatott bábok, amelyek mögött szinte láthatatlanná válnak. Zömmel a színpad síkján zajlik a játék, ugyanakkor vertikális irányban is szabadon tud mozogni a báb, így megteremtődik a játék realista síkja, de el is rugaszkodik ettől a realitástól. Letisztult, a báb és élő játék arányait pontosan kijelölő, a történetet érthetően, de nem didaktikusan kifejtő rendezésben az érzékenyen összehangolt együttes játék igazolja: nem feltétlenül az említett technika ludas egy forma kiüresedésében.

Ha egyfelől az asztali bábozás elburjánzása miatt borongok, másfelől öröm tölt el, amikor Schneider Jankó két rendezését nézem, hiszen ő – a műfaj kiváló művelőjeként – kesztyűs bábos előadásokat készített, egyet Debrecenben, egyet meg Pécsen. Munkatársával, Grosschmid Erikkal mindkét alkalommal olyan óriásparavánt, illetve paravánrendszert építtetett, amely alkalmas arra, hogy a műfaj lehetőségeit megsokszorozza. A rendező mindegyik produkcióban élt a direkt színészi játékkal, sőt különböző módon a színház színház voltát is hangsúlyozta, bár nem mindig ökonomikusan. A Bóbita Bábszínházban egy régebbi előadás, a *Torzonborz* folytatására került sor, a Vojtinában pedig Paul Maar meséjét, a *Tessék engem megmenteni!* című kifordított királylány-történetet mutatták be.

9 Megjelent: revizoronline, 2016. 11. 03.



József és testvérei, 2015. Mesebolt Bábszínház – Köszegi Várszínház (Fotó: Trifusz Ádám)



A Torzonborz két gyerek, Vitéz László és Paprika Jancsi meg a címszereplő rabló közötti változatos bonyodalmakra épül. Klasszikus paravános játék, ám a történetet igen gyakran zenezámok szakítják meg, ilyenkor kinyílnak a paraván alsó részébe vágott ajtók, kilépnek rajtuk a szereplők, eléneklik a dalukat, majd visszamennek, s játsszák tovább a szerepüket. Ez a ki-belépkedés újra meg újra megtöri a különben fergeteges tempójú és nagyszerűen bonyolított cselekményt. Ezenfelül Torzonborz dalánál le is lepleződik a színpadi masinéria, amikor a rendező megmutatja az átdíszletezést és azt a pontos és összehangolt munkát, amit a színészek a paraván mögött végeznek. Hatásos epizód, de felmerül a kérdés: mit ad hozzá az egészhez? Ez nem önállósgult geg csupán?

Lényegében hasonló dilemma fogalmazódik meg a debreceni előadásban is, amelyben időnként szintén láthatóvá válik a színészek paravánon belüli léte. Ezúttal az emberi testtel való játék számtalan verzióját alkalmazza a rendező. Ebben a mesében a királykisasszony hiába várja a kérőket, maga bujdoskol el, hogy a hős megmentse. De erre nem egy királyfi, hanem a szomszédos szegény királyság álrühás királynája vállalkozik a busás díj reményében. Ebből származnak a bonyodalmak, amelyek egy szörny ifjúvá varázslása által természetesen megoldódnak.

Ahogy a pécsi produkcióban, itt sem hagyományos vásári játékot látunk, de minden olyan elem, amit onnan ismerünk, ebben is megjelenik. Ennél az előadásnál háromszintes paravánt használnak, így nem csupán síkban, hanem térben is kiteljesedik a játék, hiszen a különböző síkon játszódó jelenetek között is zajlik akció. Sőt, időnként megjelennek a színészek is, hol csupán egy fej, amely méretében hasonló a bábok nagyságához, hol teljes testi mivoltukban. Azt nem sikerült megnyugtató módon követnem, hogy mikor miért látjuk a színészt és miért a bábót, illetve hogy közöttük mikor jön létre valamilyen kapcsolat, s mikor nem. A színpad egyik oldalán elhelyezkedő kis létszámú zenekarba időnként beáll a rendező is fuvolázni, máskor viszont bábozik. Tehát itt is, miként Péccsett Schneider dinamikusan váltogatja a darabon belüli és az azon

kívüli létet. Megtöri a műfaji és stílusjegységet, ezzel teszi változatosabbá az önmagában csak bizonyos keretek között érvényesülő bábos technikára épülő történetmesélést. Ugyanakkor e megoldásnak megvan az a veszélye, hogy fellazul, sőt szétzilálódik a szigorúan vett bábos cselekmény – mint ahogy erre az előadásokban is akad példa.

A találkozón két produkciót tartok kiemelkedőnek. Mindkettő olyan komplex előadás, amely különböző technikákat ötvöz, s amelyben fontos szerepe van az emberi testnek, de mindenekelőtt a választott alapanyagot épp a bábos szemléletnek köszönhetően képes újraértelmezni, bennük új összefüggéseket feltárni. Az egyik a szombathelyi Mesebólttól a *József és testvérei*, a másik a győri Vaskakas *János vitéze*.

Jeles András már korábban kísérletet tett a *Parasztbiblia* filmes megjelenítésére, most bábszínházi adaptációjára vállalkozott. A szombathelyi előadás olyan összművészeti kompozíció, amelyben a színpad előterében tartózkodó kamasz elbeszélők és a zenész, a hátrafelé szűkülő, kútszerű játéktérben és előtte játszó rongybábok, a miniatűr marionett-Halál, a színészek mint mozgatók és szerepjátósok, a filmbetét s az archaikus szöveg tökéletes összhangban van egymással.

E rendezésről korábban már írtam a revizoronline-on: „A fesztivál legkomplexebb, legintenzívebb élményét Jeles András rendezése nyújtotta. A szombathelyi Mesebólt Bábszínház társulatával, valamint régi, Monteverdi Birkózókörös alkotótársaival (Melis László zeneszerző, Perovics Zoltán és Bánki Róza tervezők, Lukin Zsuzsanna munkatárs) a *Parasztbibliából* készítette el a *József és testvérei* című előadását. Jeles ugyanezen címmel 2004-ben forgatott egy különleges filmet (a szombathelyi előadásban is látható belőle egy részlet), de a bábélemlés több is, más is, mint a film volt. Ebben is a mesélésen van a hangsúly, ami több szinten valósul meg. Ahogy a címből kikövetkeztethető, az előadás középpontjába a József-történet kerül, de ennél tágabb az a biblikus világ, ami az egymásra épülő jelenetekben kibomlik. Itt a narrálást az előszínpadon ülő két kamaszkorú fiatal (Grünwald Dávid és Nagy Júlia) végzi, velük szemben helyezkedik el az előadás zenei kísérője,

a pianista. A tényleges játékeret a színpad közepén egymás mögött elhelyezkedő, egyre kisebb átmérőjű körök jelölik ki, mintha a múlt feneketlen, mélységesen mély kútjának lefektetett képe jelenne meg. Ennek a hátrafelé szűkülő térnek más-más szeletében játszódnak az egyes epizódok, de van, amikor a játsszók kilépnek az előszínpadra is. A történetet leginkább fehér rongybábukkal jelenítik meg. A színészek hol elbújnak a bábjaik mögött, hol hangsúlyozottan láthatók, mint mozgatók. Időnként maszket és félmaszket viselnek, máskor színészi, testi mivoltukban játsszák szerepüket. E sokféle alakkal szemben egyetlen más technikájú és állandó jelentésű figura uralja a teret: a bő arasznyi méretű marionett Halál, akit Császár Erika érzékenyen és bravúrosan mozgat, megmutatva az alak kettősségét, a félelmetessége mellett a komikumát is. Olyan előadás a József és testvérei, ami az első megnézéskor lenyűgöz és elvarázsol, s egyben felkelti az ígényt: újra kell nézni. S mint minden remekmű, ez is fokozatosan tárul ki a befogadó előtt, minden újranézésekor újabb rétegeit fedezi fel az ember.¹⁰

Petőfi művét Perényi Balázs alkalmazta színpadra, ezt használta a rendező, Somogyi Tamás, aki Szabó Ottó szobrasszal alakította ki az előadás vizuális világát. Szabó Ottó az upcycling, avagy az újrahasznosított tárgy művészetének művelője, ebből következően az általa elképzelt színpadi tárgyak és bábok különböző fém, fa, mű- és egyéb anyag együtteséből készültek. Olyan kis szobrok ezek, amelyek parányi bunrakuként vagy más módon, de bábszerűen mozgathatók.

A cselekmény a francia udvarban kezdődik, ahol Jancsi elmeséli élettörténetét, tehát mindaz, ami e jelenet előtt történt, flashbackben jelenik meg, majd miután elhagyja az udvart, az elbeszélő költemény eseményei már lineárisan haladnak előre. A játék az egész színpadot befogja, de az epizódok jó része munkapadszerű kis állványokon zajlik. Fogaskerekű kapcsolódnak egymásba, és fogaskerekkel kötődnek össze a térben ide-oda mozgatható kisszínpadok is, amelyeket kihajtható polcok, rámpák, konzolok növelhetnek meg. Az elbeszélés keretét egy óriási fém óralap adja, amelyen a 8-as szám



János vitéz, 2015. Vaskakas Bábszínház (Fotó: Galambos Lajos)

10 Nánay István: Kevesebb több lenne. Deszka Fesztivál, 2016. 05. 02. ([revizoronline.com /cikk/6076/deszka-fesztival-2016/?search=1&first=130&txt_ssrc=Nánay%20István](http://revizoronline.com/cikk/6076/deszka-fesztival-2016/?search=1&first=130&txt_ssrc=Nánay%20István))

helyén a végtelen-jel van, a faágakat mintázó mutatók pedig a vándorló Jancsit eligazító útjelzőkké válnak. A második részben kitágul a tér, fontos szerepet kap az UV lámpa, a báb-Jancsi mellett a szerepek többségét színészek testesítik meg. Ez elfogadhatóvá teszi a mesebeli kalandok nagy részét. A Jancsit repítő madár például egy repülőgéppropellert idéző lap, amelyet a színésznő hol a feje fölött pörget – a kép helikopterre is utal –, hol maga előtt mozgat, mint egy gördeszékát. Ez az epizód a szöveg és a situáció szintjén Petőfit idézi, de látványában a nézők mindennapi tapasztalatára is épít. Az óriásokat három színész alakítja, testük előtt a lilás

fényben sejtelmesen világító csontváz-jelzéssel, a boszorkányok szintén hasonlóképpen vannak megjelenítve.

A vándorút végén elsötétül a színpad, hátul részre nyílik a háttérfüggöny, s egy fehér lepel előtt Juliska azon a kicsi hintán ül, amelyen Jancsival a falusi szerelmi jelenetükben hintázott. A megérkező fiú melléje telepedik, és egymást átfogva lengeni kezdenek. Rátaláltak Tündérországukra.

Ennél az előadásnál nem merül fel a kérdés – miként a találkozón jó párszor –: miért éppen bábbal adják elő a választott történetet. Persze ez a többi, ismertetett produkciónál sem kérdés.

Nánay István ART LIMES-ben megjelent írásai:

- Emberarcú bábok (beszélgetés Orosz Klaudiával) (2003/1. 49–58. o.)
 Kós Lajos és a Bóbita (interjú) (2006/1. 11–20. o.)
 A népmesei alapoktól a szakrális, családi színházformáig (Beszélgetés Kovács Gézával) (2007/4. 60–69. o.)
 Pályacserepek (Beszélgetés Balogh Gézával) (2009/4. 73–85. o.)
 (Pap Eszterrel közösen) A legendás rendező, dr. Németh Antal és a báb (2009/1. 5–9. o.)
 Emlékmorzsa Németh Antaltól (Beszélgetés Szilágyi Dezsővel és Erdős Istvánnal) (2009/1. 10–15. o.)
 Jubileumi borongás (A X. kecskeméti bábtalálkozóról) (2010/1. 29–39. o.)
 Csiszolóddó kavicsként (Beszélgetés Schneider Jankóval) (2010/2. 111–123. o.)
 A Manézstól a Harlekinig. Lengyel Pál (1943–2012) (2012/1. 157–167. o.)
 Idefigyeljetek, pajtikák! (Kemény Henrik: Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig) (2012/4. 128–131. o.)
 Kecskeméti kérdőjelek (2013/4. 26–43. o.)
 Úttörő vállalkozás – kérdőjelekkel (Novák Ildikó könyve a Marosvásárhelyi Állami Bábszínházról) (2015/1. 102–107. o.)
 Négy a negyedszából (Kiemelkedő előadások a kecskeméti bábtalálkozón) (2015/2. 54–64. o.)
 Szakralitás és profanizmus (Tömörly Márta: Mikor a bábok még istenek voltak) (2015/2. 102–107. o.)
 Bábos életút-puzzle (Lőrinc László: Blattner) (2015/5. 110–113. o.)
 Előre-hátra lapozgatva olvasandó (Balogh Géza: Fejezetek a bábjáték történetéből) (2016/3. 108–111. o.)
 Gyöngyszemek gyűjteménye (A Kemény-bábszínház képeskönyve) (2016/3. 112–117. o.)
 A bábozás mint politikai gesztus: Orfeo Bábegyűttes (2016/5. 10–15. o.)
 Fesztivál-körkép (2017/1. 8–15. o.)
 Kecskeméti benyomások (2017/1. 113–123. o.)
 Báb és tánc (2017/6. 5–11. o.)
 Bábszínház vagy színház bábokkal? (A 14. kecskeméti bábfesztivál) (2018/5. 73–84. o.)
 Az Állami és a Budapest Bábszínház hét évtizede (2019/3. 152. o.)
 Egy elfeledett dráma újjáéledésének stációi. Déry Tibor: Az óriáscecsemő (2019/5. 67–81. o.)
 Békéscsabai hét évtized (A Napsugár Bábszínház) (2020/1. 99–101. o.)

Ludas Matyi

Fazekas Mihály eredeti regéje nyomán

írta: Dékány András

tervező: Pekár István

rendező: Dr. Németh Antal

játékimester: Kiss István

ügyelő: Bodnár István

Szereposztás

Bábmeister	Nagy Gyula		
1. kép: L.M. édesanyjának háza előtt:			
Máci, a kutya	Kemény Henrik ✓		
Bikaló, bakter	Lázi István ✓		
Ludasné	Várady Gizsi ✓		
Matyi	b.: Balassa Gabi ✓ m.: Kiss Istvánné ✓		
I. Lúd csoport	Nagy Dezsőné ✓		
II. - - -	Csáfordi Ernő		
III. - - -	Cserfalvi Erzsébet		
kis Lúd	Nagy Gyula ✓		
2. kép. Vásár Döbrögön			
Csizmodia	Hernád Sándor		
Gyöngy-árus	Dobozsi Melinda		
Mézeskalácsos	Szepes Péter		
Cukorka-árus	Sugar Pálné		
Szalag-árus	Szalma Béláné ✓		
Bikaló, bakter	Lázi István ✓		
(Máci, a kutya)	(Várady Gizsi)		
Öreg paraszt	Linxer Lajos ✓		
Öreg parasztasszony	Császár Ilona ✓		
Fiatal paraszt	Kiss Istvánné ✓		
Fiatal parasztlány			
Paprika-jancsi	Kemény Henrik ✓		
Cigány	Sztanek József ✓		
Jóska, muszáj	Sugar Pál ✓		
Döbrögi	1. Kaszós László ✓ 2. Stegár Gyula ✓		



Somogyi Zsolt

PEKÁRY ISTVÁN ÉS A LUDAS MATYI¹

MŰVÉSZI PÁLYAKÉP EGY BÁBELŐADÁS TÜKRÉBEN

Bevezető

A Petőfi Irodalmi Múzeum – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Bábtárának Képzőművészeti gyűjteménye közel háromezer tervet, rajzot őriz. Ezek között vannak látványosabbak, részletesen kidolgozottak és egyszerűbbek, vázlatok, illusztrációk is. Azonban az egyszerűnek tűnő tételek mögött is izgalmas történetek húzódnak meg, ahogy a 94.229.1. leltári számon bejegyzett, jelzetlen grafika esetében is. A tusrajzon lehajtott fejű, mézeskalácsokat idéző ló által húzott szekér, azon kocsis és nagy hasú ura látható. A pöffeszkedő úrról első pillantásra is az jut eszünkbe: „Döbrögi”! A rajz grafitceruzás felirata – „Műv.nép” – segíti az azonosítást: a Művelt Nép Könyvkiadó a Népművészeti Intézettel együttműködve 1953-ban indította el *Bábszínpad* című sorozatát. A grafika eredetét is ott kereshetjük. Ha a kortársak nem is figyeltek fel rá, visszatekintve 1953. november 12-e a magyar (báb)színháztörténet fontos dátuma. Az 1944-től színpadokról letiltott Németh Antal, aki 1935 és 1944 között a Nemzeti Színház igazgatója volt, megtartotta első bábtörténeti előadását a Népművészeti Intézetben, és tíz év után ismét rendezni kezdett: az intézmény Bábstúdiójában lehetőséget kapott a *Ludas Matyi* bábelőadásának színrevitelére.² 1954-ben, Fazekas Mihály verses elbeszélése születésének 150. évfordulójára különleges kötet jelent meg a *Bábszínpad* sorozat 15-16. számában. Ebben közreadták Németh Antal tanulmányát

a mű színpadi adaptációjáról, a Pekáry István által tervezett bábok és díszletek részletes leírását, illetve egy azokról készült fotósorozatot. Emellett a Dékány András által írt szöveget is közölték Németh rendezői utasításával, lábjegyzeteivel.³ A Népművészeti (majd Népművelési) Intézet iratainak, fotó- és grafikai anyagának egy része a PIM–OSZMI Bábtárába került, ezek között találjuk a kiadványban megjelent, Döbrögit a kocsin ábrázoló Pekáry-rajz eredetijét is. A fennmaradt forrásokból és korabeli kiadványokból részlegesen rekonstruálhatjuk az előadás vizuális, képzőművészeti világát és bemutatathatjuk a 40 éve – 1981. augusztus 25-én – elhunyt Pekáry István színházhoz, bábszínházhoz és a *Ludas Matyihoz* kötődő munkáit.

A népművészet a 19-20. század fordulóján értékelődött fel a polgári enteriőrökben és a képzőművészetben. 1907–1922 között jelent meg a Malonyai Dezső által szerkesztett ötkötetes *A magyar nép művészete*, amely komoly gyűjtőmunkára alapozva, tudományos igényességgel foglalta össze az egyes tájegységek folklóriját. A kiadvány is erősítette azt a hitvallást, amely szerint a magyar népművészet nemzetmegtartó erő lehet. Ez a gondolat különösen fontossá vált a trianoni területvesztést követően, majd az 1930-as évektől a hivatalos kultúrpolitika is pártfogásba vette. Hóman Bálint kultuszminiszter 1935-ben így fogalmazott: „A népművészet értékeinek megismerése olyan láncszem a nemzetek egymásközi barátságának felépítésénél, amelynek erőssége és jelentősége igen

* Az alábbi írás a pandémia akadályozta kutatások miatt számos ponton csak korábbi publikációkra tudott építeni.

1 Németh Antal a Népművészeti Intézet keretein belül folytatott munkáját Balogh Géza dolgozta fel. Németh Antal és a bábjáték 1-3. *Szcenáriumi* VII. évf. 2. szám, 5–17 pp, 3. szám, 5–16. pp, 5. szám, 5–21. pp

2 Művelt Nép Könyvkiadó, 1954.

3 Sz.n.: A magyar népművészet és iparművészet ünnepnapjai Bécsben. *Magyar Iparművészet*, 1935. 3. sz., 70. p.



Pekáry István: Menekülés Egyiptomba – képszőnyeg, 1932.
Iparművészeti Múzeum, fotó: Áment Gellért

magasan értékelendő.”⁴ Budapest, majd Európa a Paulini Béla vezette Gyöngyösbokréta mozgalom révén ismerkedhetett meg a magyar népi táncokkal, népviseletekkel, Tüdős Klára Pántlika szalonja a polgári és úri körök viseletébe robbantotta be a népművészeti motívumokat.⁵

Az út a bábművészetig

Pekáry István (1905–1981) a 20. század textilművészetének egyik legizgalmasabb személyisége volt. Elismert festő, aki díszlet-, jelmeztervezőként is maradandót alkotott. Gyermekkorát Serkén (Širkovce, Szlovákia), egy Rimaszombat melletti kis faluban töltötte. A Képzőművészeti Főiskolát Rudnay Gyula⁶ tanítványaként végezte el. Nevével a sajtóban először 1926-ban találkozunk az Ernst Múzeum Fiala festők kiállításán, ahol többek között Basilides Sándorral és Barnával, Korniss Dezsővel, Remsey Jenővel, (Biai-) Föglein Istvánnal, Kontuly Bélával együtt mutatkozott be.⁷ A következő években részt vett a Nemzeti Szalonban rendezett Tavasz Szalonokon. 1929-ben Ybl Ervin, a *Budapesti Hírlap* kritikusa a következőket írta főként a falusi világot megörökítő alkotásairól: „Pekáry István stílusában népies fantázia és szinte gyermekes romantika szólal meg. Mintha a régi táblabíróvilág parasztjainak a nyugati kultúrától nem érintett lelke nyilatkoznék meg a kedvesen érdekes alkotásokban.”⁸ Művei azonban megosztották a nézőket, kritikusokat, Fóthy János a *Pesti Hírlapban* így fogalmazott Pekáryval kapcsolatban: „a piktúrát összetéveszti a hímes mézeskaláccsal.”⁹ Ez a későbbiekben sem változott. 1930-ban a Képzőművészek Új Társasága (KÚT) kiállításán szerepelt, s míg a *Népszava* méltatta – „Egy egészen elkülönült világ Pekáry István művészete. A képzőművészt, a mesés szerűséget, a néplélek művészetvirága borul itt bűbajos csokorba.”¹⁰ –, Genthon István, a 20. század egyik

4 Szunyoghné, majd Zsindelyné Tüdős Klára (1895–1980) iparművész, jelmez- és díszlettervező, rendező, filmrendező, néprajzkutató. 1925-től 1937-ig az Operaház jelmezműhelyének vezetője, 1926-ban az ősbemutatón ő készítette Kodály Zoltán Hány Jánosának jelmezeit. Néprajzi tanulmányainak köszönhetően emelte be a magyar népművészeti és viselettörténeti motívumokat munkáiba. 1937-ben Pántlika néven nyitott szalont. Paulini Béla (1881–1945), író, újságíró, grafikus, a magyar műese-irodalom egyik megteremtője, a Gyöngyösbokréta Mozgalom szervezője, vezetője. Pekáry mindkettőjükkel szoros munkakapcsolatban állt. Az International School of Art hallgatóinak Tüdős Klára által szervezett nyári tanfolyamain 1933-tól több éven át tartott kurzusokat, a Gyöngyösbokrétának 1934-től tervezett díszleteket.

5 Rudnay Gyula (1878–1957) festőművész, grafikus, iparművész, főiskolai tanár.

6 (e.a.): Fiala művészek az Ernst-múzeumban. Újság, 1926 szeptember 19., 23. p. Basilides Sándor (1901–1980), Basilides Barna (1903–1967), Korniss Dezső (1908–1984), Remsey Jenő (1885–1960), Biai-Föglein István (1905–1974), Kontuly Béla (1904–1983) festőművészek. Basilides Barna Pekáryhoz hasonlóan szőnyegtervezéssel is foglalkozott, Remsey Jenő és Biai-Föglein István pedig a magyar művészi bábjáték megteremtésében is szerepet vállaltak.

7 YE. (Ybl Ervin): Tavasz Szalon. *Budapesti Hírlap*, 1929. május 5. 22. p.

8 Fóthy János: A Szinyei-Társaság Tavasz Szalonja. *Pesti Hírlap*, 1929. május 5., 6. p.

9 i. c.: A KUT kiállítása. *Népszava*, 1930. január 18., 8. p.

10 Genthon István: A KUT ötödik kiállítása. *Napkelet*, 1930. február 1., 209. p.

kiemelkedő művészettörténésze jelentéktelennek látta: „Érdekesek, ha nem is jelentősek Pekáry István Henri Rousseauból és a magyar népművészetből összegyűrt képei.”¹¹ Véleményét a Szinyei Merse Társaság ugyanaz évi kiállítása kapcsán még erőteljesebben fogalmazta meg: „Kevesebb fejlődési lehetőséget látunk Pekáry István (...) magyaroskodó primitív képeiben, amelyek a mézeskalács-szíveket idézik emlékezetbe. (...) Féltő, hogy stílusa némelyek szemében a nemzeti jellegű új magyar festőművészet stílusának tűnik, holott oly távol van attól, mint az árvány-hajas, fókosos népszínművek görög-tüze a magyar drámától.”¹² A Társaság azonban kitüntető elismerésben részesítette. Szintén 1930-ban Pekáry az Árpád-házi Szentek modern egyházművészeti kiállításán is részt vett a Nemzeti Szalonban. A bibliai témák később is fontos szerepet játszottak művészetében. Kiállított alkotásáról a következő sorok jelentek meg: „A mai piktorok sorából talán Pekáry István »Árpád-házi Szent Margit«-ja a legérdekesebb alkotás. Stílusa az olasz primitívekre emlékeztet, de levegője a magyar mondavilág friss poézisét, üde színekoloritját árasztja; amint a királyleány rózsaszín-köpenyes, légies alakja átlebeg a pallón a Nyulak szigetére, mögötte a budai várral, a nagybajuszú, magyar ruhás fejedelmi urakkal, előtte a kis templommal s a püspökök és apácák csoportjával, – az egész úgy hat, mintha a nép egyszerű gyermeke képzelte volna el a legendás jelenetet.”¹³

1931-ben a Tamás Galériában volt közös kiállítása a korszak elismert szobrász-keramikusával, Gádor Istvánnal¹⁴, majd ott mutatta be első képzőnyeg-



Pekáry István: Kalocsaiak – rézkarc, 1932. Iparművészeti Múzeum, fotó: Sulyok Miklós

terveit Ferenczy Noémi gobelinjei, Ferenczy Béni plakettjei, Molnár C. Pál fametszetei, Gádor István és Gorka Géza kerámiai, Báthory Júlia üvegalkotásai, Teván Margit ötvösművei között.¹⁵ Ezzel indult Pekáry iparművészi karrierje, de az új kísérlet újabb ellentétes véleményeket szült. Ybl Ervin szerint „Pekáry István népies és primitív stílusa most gobelin-tervekben keres magának megfelelőbb teret, de kissé még

11 Genthon István: A Szinyei Merse-Társaság... *Napkelet*, 1930. június 1., 605. p.

12 (k.e.): Árpád-házi szentek – Modern egyházművészeti kiállítás a Nemzeti Szalonban. *Budapesti Hírlap*, 1930. augusztus 15., 13. p.

13 Gádor István (1891–1983) szobrász, keramikus.

14 A hivatalos iparművészet-történetben a gobelin kifejezés csam.v.: A Tamás Galériában... *Nemzeti Újság*, 1931. december 6., 23. p. A névsor alapján a kiállításon a korszak legkiemelkedőbb iparművészei szerepeltek. Ferenczy Noémi (1890–1957) a 20. századi magyar gobelinművészet kiemelkedő alakja, megújítója. Ferenczy Béni (1890–1967) szobrász, éremművész, illusztrátor, művészeti író. Molnár C. Pál (1894–1981) festő, grafikus. Gorka Géza (1895–1971) keramikusművész, a magyar Art Deco, modern és posztmodern kerámia egyik megteremtője. Báthory Júlia (1901–2000) üvegművész, a magyar Art Deco üvegművészet nemzetközi szinten is elismert alkotója. Teván Margit (1901–1978) ötvösművész.

15 (Y.E.): (két kiállítás). *Budapesti hírlap*, 1931. december 6., 16. p.

tisztulnia kell.¹⁶ míg Milotay István, a Magyarország kritikusa így fogalmazott: „Pekáry István búvájos naivitású, magyar mesékből álmódott gobelinterveket hozott, megtalálta bennük igazi feladatát.”¹⁷ 1932-ben újabb kiállítások következtek a Nemzeti Szalonban, a Tamás Galériában, és elnyerte a Szinyei-Merse Társaságtól a Nemes Marcell-féle utazási ösztöndíjat.¹⁸ A Tamás Galéria támogatásával Pekáry három, kézzel színezett rézkarc-sorozatot is készített, amelyekben a két évtizeddel későbbi bábtervek előképeit is felfedezhetjük. 1932-ben a *Magyar népviseletek*, 1933-ban a *Régi magyar viseletek*, 1934-ben *Magyar virágoskert* című albuma jelent meg. „Pekáry István már festményeiben is fabulázó kedvről tett tanulságot, de igazi gazdagságában magyar népviseleti rézkarcsorozatában mutatkozott meg, mennyire alapos ismerője a magyar népművészetnek, milyen iparművészeti aprólékossággal és gondossággal ábrázolja különben egyéni megrajzolású és beállítású alakjai viseletét. Külön etnográfiai adatgyűjtés szükséges ilyen munkához és úgy látszik, Pekáry nem mulasztotta el ezeket az alapvető tanulmányokat.” – írta a sorozatról a *Magyar Iparművészet* című folyóirat ismertetője.¹⁹ „Östehetség. De azok fajtájából való, akik nem egyedül az ösztönükre támaszkodnak. Tanult, képzett, kulturált festő, igazi művész, aki a mesterség eszközeinek is biztoskezü, szerencsés kezelője. Remek grafikus, aki pár leegyszerűsített vonal tudatos szűkszavúságába tömöríti jellemző mondanivalóit s nemcsak mer, hanem tud is naiv lenni.” – fogalmazott róla a *Magyar virágoskert* sorozata kapcsán Kárpáti Aurél.²⁰ „... az a mesevilág, amelybe Pekáry figurái beletartoznak, más, mint az, amely a városban városi világításra, leszelídített

biedermeier-erkölcsök szerint öltötte magára a nyomdafestéket. Pekáry alakjainak mesebeli háttere, klímája a valóságos mindennapi élet mélyén ősidők óta és ma is a falun születő mese. Az a mese, amely a köznapi élet kínját és boldogságát, vágyálmait és rettegését szublimálja poézissá és világképpé.” – jellemezte művészetét Bierbauer Virgil, a magyar funkcionalista építészet kiemelkedő tervezője.²¹ Azonban a rézkarcok sem nyerték el mindenki tetszését. A *Diarium – Könyvbarátok Közlönyében* a következő sorok jelentek meg: „Pekáry István eredeti, kézzel színezett rézkarcaiból albumot adott ki a Tamás Galéria »Magyar népviseletek« címen. Olyan viseletek ezek, melyeket nehéz elviselni. A művészetben nincs hiány; az ábrázolásoknál a kosztümök elég hűek, ellenben az arcok túlságos hülyék. Kár a magyar fajt így kompromittálni!”²²

1933-ban Ybl Ervin már elismerte Pekáry textilművészi eredményeit. Zádor Istvánnal²³ közös kiállítása kapcsán a következőket írta: „Pekáry festészetében eddig inkább csak keresett népművészeti érdekességeket találhattunk, aminek külföldön talán nagyobb volt a hatása, mint idehaza. A képszőnyegben azonban megtalálta a maga igazi technikáját. (...) Dekoratív stílzaltságuk merevségükben sokszor bizánci jellegű, de épp úgy Pekáry fölhasznál képszőnyegterveiben egyéb művészi gondolatokat is. Kódexillusztrációk, ősi miniatűrök artisztikumából merít. Érdekes megfigyelni, hogy egy szőnyegtervben mint helyettesíti a perzsaszőnyeg megszokott motívumait apró, magyarosan stílizált emberekkel, állatokkal, fákkal és házakkal.”²⁴ A bibliai témákat – Ádám és Éva, a Szent Család, Menekülés Egyiptomba, Angyali

16 (m-i): Modern iparművészeti kiállítás. *Magyarország*, 1931. december 6., 4. p.

17 Sz.n.: A Tavasz Szalon díjainak nyertesei. *Budapesti Hírlap*, 1932. május 7, 9. p.

18 rk. (Rosner Károly): Pekáry István rézkarcai a magyar népviseletekről. *Magyar Iparművészet*, 1933. 3–4. sz., 73. p. A korabeli sajtó nem említi, de egy negyedik „Magyar táncok” című sorozat is készült a galéria részére, amelynek darabjait képeslapokról ismerjük.

19 K.A. (Kárpáti Aurél): A Gyöngyösbokréta képeskönyve. *Magyarország*, 1934. szeptember 23, 10. p.

20 Az írás szerint Walter Gropius, a Bauhaus iskola alapítója budapesti látogatásáról Pekáry rézkarcait vitte haza. Bierbauer Virgil: Aba Novák és Pekáry – Nép a művészetben. *Magyar Szemle*, 24. sz. 1935. aug., 343. p.

21 Németh László: Szélgjegyzetek. *Diarium*, 3. évf. 3–4. sz., 98. p.

22 Zádor István (1882–1963) grafikus, festő, portréfestő.

23 YE. (Ybl Ervin): Három kiállítás. *Budapesti Hírlap*, 1933. március 19., 17. p.

üdvözlét – feldolgozó szőnyegek elkészítését a kultuszminisztérium támogatta, azokat bemutatták az 1933-as Milánói Triennálén, ahol a tervezőnek Diplome d'Honneur-t hoztak. A *Kisújság* így méltatta a díjazottat: „*Felkutatta az ország egyes vidékeit, mit faragtak pásztorok és barkácsolók, a gölöncsérek hogyan csinálták, mit rajzoltak tanyai gyerekek 5–10 éves korukban. Valósággal beidegzette a magyar nép művészetét, a lelke szinte zongorája lett az egyes vidékek hangjainak: zene, festészet, rajz, szobor, tányérdísz, ruha, dal, beszéd szerint – és Milánóban már úgy harsogott Pekáry eredeti népművészete, hogy minden nemzet fia között az ő nyakába dobták az elismerés koszorúját.*”²⁵ Az olasz művészeti mustrán a későbbiekben is sikeresen szerepelt: 1936-ban ezüstérmét, 1940-ben nagydíjat nyert. Nemzetközi elismerései között találjuk az 1937-es Párizsi Világkiállítás Diplome d'Honneur-jét is. 1934-ben az Amerikai Egyesült Államokban tervezett kiállításáról értesülünk. Ennek kapcsán Pekáry – bár elpanaszolta, hogy festésből nem lehet megélni – nagyszabású tervről nyilatkozott: „*parasztlányokat szeretnék megtanítani a szövésre, hogy azután otthon a faljukban tovább terjesszék ezt a szaktudást és kialakuljon egy magyaros-népies irányú szőnyegháziipar. Rendkívül érdekes népies elemű és mégis modern irányú szőnyeget lehetne készíteni. Én nem hiszek abban, hogy a magyar népművészet halott és fejlődésképtelen. A magyar nép képzőművészetében olyan hallatlanul értékes elemek vannak, melyekből*

egy nagy, virágzó nemzeti művészetet lehetne kifejleszteni. Ezt a célt szeretném szolgálni.”²⁶

A művész a '30-as évek közepétől monumentális megrendeléseket is kapott. 1937-ben készítette a Palatinus Fürdő bejáratának 83 m²-es falliképét. Az alkotást Ady Endre *A Dál-kisasszonyok násza* című verse ihlette, az a Meotiszi mocsarakban a csodaszarvast üldöző lovasokat és a tengerparton fürdőző leányokat idézte meg, magyar paraszti figurákkal kiegészítve.²⁷ Az 1938-as Szent István – halálának 1000 éves évfordulójára rendezett – emlékévként alkalmából két nagyszabású szőnyeget tervezett. Székesfehérvár a város történetét, Szeged Szent István életét bemutató gobelint rendelt. Előbbin az egykori koronázó város sorsfordító eseményei – a bazilika alapítása, az ország felajánlása Szűz Máriának, az Aranybulla kiadása, a török uralom alóli felszabadulás, Mária Terézia uralkodása – elevenednek meg, egy kompozícióba sűrítve. Talán nem erőltetett a párhuzam, a *Ludas Matyi* bábelődés képmutató táblájával: a történet négy jelenetét itt nem keretek, hanem egy burjánzó, zöldellő fa osztja mezőkre, míg az istenanya felül, elkülönülve jelenik meg. A kompozíciók a Budai Szövőműhely közreműködésével készültek el, Pekáry vezetésével több szövőasszony készítette a darabokat.

Nagyméretű alkotásai közé tartoznak a *Noé bárkája* (1942), *Az utolsó vacsora* (1942), *A szüret a TszCs-ben* (1952),²⁸ a *Magyarország népművészete* című gobelinek. Ezek az alkotások sokkal közelebb állnak Pekáry festményeihez, mint korai, erősen stilizált, szinte kubista szőnyegeihez.

24 (sz. j.): A magyar népművészet őseréje győzött Milánóban. *Kis Újság*, 1933. december 24., 10. p.

25 Sz.n.: Művészi végeladás, vagy az amerikai szerencse másik oldala. *Az Est*, 1934. március 22., 12. p. A kiállítás megvalósulásáról nem értesülünk, de egy 1931-es, sokszereplős kiállítás után 1935-ben több munkáját is bemutathatta az Egyesült Államokban.

26 A freskót a II. Világháborút követően lemeszelték, az 2010-es évek műemléki feltárása már nyomát sem találta. Pekáry eredeti vázlata alapján azonban 2017-ben rekonstruálták a muráliát. <https://magyarmuzeumok.hu/cikk/a-palatinus-projekt> (letöltés: 2021. február 27)

27 Bár ezen a címen méltatták a korabeli sajtóban és Moszkvában is bemutatták, az alkotás következetes folytatása Pekáry művészi pályájának, ugyanazok a népi alakok szerepelnek rajta, mint a világháborút megelőző vagy az alatt készült években.

28 „Pekáry István sekrestyeajtaja a Szent Családdal együgyűen, gyerekesen naiv. Lehet, hogy egyesek megütözköznek rajta, én humorosan is pietást érzek benne. Olyan, mint a magyar faluk betlehemes gyerekeinek ódonzamatú versezetei, amelyben a komolykodó ünnepélyesség jól megfér az ünnep örömeinek mosolygásával.” dr. Décsi Géza: *Modern magyar egyházművészeti törekvések. Magyar Művészet*, 10. évf., 265. p.

Az életmű rendkívül gazdag és sokszínű. Találunk benne olyan különleges darabokat, mint a Városmajori Templom sekrestyeajtaja 1934-ből²⁹, de könyvművészeti alkotásokat is. Utóbbiak közül kiemelkednek a Tamási Áron műveihez tervezett címlapok a Révai Kiadó részére (1935–36) vagy Tersánszky Józsi Jenő *A magyarok története* című kötetének illusztrációi a Cserépfalvy Kiadónál (1938).

Színházi felkérések

Pekáry 1933-ban új dimenzióba helyezte textilművészetét: az Iparművészet Társulat népművészeti, háziipari és iparművészeti kiállításán „nagyszerű posztóbabakarikatúrákat” állított ki.³⁰ Ezek a babák talán magyarázatot adnak a következő, az addigi művészi pálya ismeretében meglepő, de a Ludas Matyi előadás szempontjából fontos híre: 1933 szeptemberében Pekáry az alakuló Művészi Bábjáték Barátainak Egyesülete egyik alelnöke lett, többek között Németh Antal, Büky Béla, id. Kemény Henrik, Rónai Dénes mellett. Elnökké Jaschik Álmost, társelnökké Blattner Gézáat választották.³¹ Egyelőre nincs adat arról, hogy Pekáry hogyan kapcsolódott ehhez a körhöz. Tudjuk, hogy 1928-ban a főiskolások bemutatkozó tárlatán Büky Bélával már közösen állítottak ki, az Árpád-házi szentek kiállításon ismét Bükyvel

és Benedek Katával³², az 1933-as nemzeti képzőművészeti kiállításon Walleshausen Zsigmonddal szerepelt együtt.³³ További információval azonban nem rendelkezünk arról, hogy Pekáry hogyan került kapcsolatba a bábművészettel.

1934-ben értesülünk Pekáry első színpadi tervezéséről. A Harsányi Zsolttal a *Háry Jánost* jegyző Paulini Béla 1930–1931-ben indította útjára a Gyöngyösbokréta mozgalmat. A magyar néphagyományt, népzene és néptáncot felkaroló, ezzel együtt a népművészetet, népviseleteket is népszerűsítő kezdeményezés évről évre sikeresebb bemutatókat tartott Budapesten, majd Európa-szerte. Az 1934. augusztus 14–21. között tartott seregszemle díszleteit Mallász Gitta és Paulini mellett Pekáry tervezte.³⁴ Az együttműködés 1939-ig megmaradt, sőt 1938-ban Pekáry részt vett Paulini önálló táncjáték-estjének megvalósításában is. A *Csupajáték* 9 táncos darabból-jelenetből állt össze, Pekáry a hetedik, *Rózsaszedeő* című mű díszleteit tervezte.³⁵ Ez az előadás indította el nemzetközi szcenikai karrierjét. Az est koreográfusa és egyik főszereplője Milloss Aurél³⁶ – akinek Pekáry saját visszaemlékezése szerint 1935-től jelmezeket tervezett, és aki 1938-tól a római Operaház balettmestere volt – 1940-ben a római Teatro belle Artiban állította színpadra a *Csupajáték* részeként íródott, Veress

29 Sz.n.: A magyar nép művészete és háziipara. *Pesti Napló*, 1933. július 16., 19. p.

30 Sz. n.: A Magyar Művészi Bábjáték Barátainak Egyesülete. *Az Újság*, 1933. szeptember 21., 8. p. Büky Béla (1899–1983) festő- és iparművész, bábjátékos. Rónai Dénes (1875–1964) fényképész, operatőr, filmrendező. Jaschik Álmos (1885–1950) grafikus, iparművész, jelmez- és díszlettervező, szcenikus, művészpédagógus. Blattner Géza (1893–1967) festő, ipar- és bábművész, bábtervező. Hazai próbálkozások után Párizsban hozta létre a nemzetközi sikereket elérő az Arc-en-Ciel bábszínházat.

31 Benedek Kata (1903–1984) festő, grafikus, jelmez- és díszlettervező. Jaschik Álmos tanítványa, asszisztense, tanártársa.

32 Walleshausen Zsigmond (1887–1978) festő, bábművész. Blattner Gézával dolgozott itthon és Párizsban is.

33 Sz.n.: Harminchat falu vonul fel az idei Gyöngyösbokrétában. *Magyarország*, 1934. augusztus 9., 11. p. Mallász Gitta (1907–1992) grafikus, iparművész, díszlet- és jelmeztervező.

34 A tétel zeneszerzője Lányi Viktor (1889–1962) volt.

35 Milloss Aurél (1906–1988) táncművész, koreográfus, balettigazgató

36 A korabeli sajtó csak 1937-től ír Milloss Aurél és Pekáry István együttműködéséről. Bensőséges, mély baráti viszonyukat viszont igazolja két, Kővágó Zsuzsa által publikált levél 1943-ból és 1947-ből. Milloss Aurél színházi koreográfiái III., Tánc-tudományi Tanulmányok 18. (1994–1995) 60–62, 65–69. pp. Az 1938-as ősbemutatón e táncjáték díszlettervezője Büky Béla volt. Veress Sándor (1907–1992) zeneszerző, zongoraművész, zenepédagógus, népzenekutató, Kodály Zoltán és Bartók Béla tanítványa, szakmai és szellemi örökösük.

Sándor zenéjére született *Csodafurulya* című táncjátékot, amelyhez Pekáryt kérte fel díszlettervezőnek.³⁷ 1941-ben ugyanott Kodály *Marosszéki táncok* Milloss-féle előadásához tervezett díszletet és jelmez.³⁸ 1942-ben a római Királyi Operaházban a Liszt Ferenc rapszódiaira koreografált *Ungheria Romantica* és Nino Stinco *La stella del circo* című balettjein dolgoztak együtt. Szintén 1942-ben és a római operában a táncművész operarendezői debütálásánál is munkatársak voltak, Alban Berg *Wozzeck* című művének bemutatásakor. A munkakapcsolatot segítette, hogy Pekáry 1940 és 1942 között Budapest Székesfőváros római ösztöndíjasa volt. Kapcsolatuk a világháború után sem szakadt meg: Milloss 1949-ben Veress Sándor *Térszili Katica* című balettjét koreografálta Stockholmban, amelyet ugyanabban az évben Rómában, 1959-ben Firenzében, 1962-ben Bécsben mutattak be. Az előadások társszerzője és tervezője Pekáry lett.³⁹

A fenti tervek közül néhány megjelent nyomtatásban *A magyar opera- és balettszenika* című kötetben 1975-ben. Az 1949-es és 1959-es *Térszili Katica* díszletei – a népmesei történetnek köszönhetően is – jól illeszkednek Pekáry életművébe, élénk, vidám színekkel megfestett épületeket, népi alakokat látunk a művész sajátos, stilizáló modorában. Az *Ungheria Romantica* egyik – sajnos fekete-fehérben reprodukált – díszletterve hegyekkel tagolt tájat ábrázol, előtérben fiatal pár, stilizált magyar népviseletben. A produkció jelmeztervei közül egy hosszúpipás, sujtásos-zsinóros „táblabíró” alakját ismerjük.

A figura akár Pekáry rézkarcai között is helyet kaphatott volna és rokona Döbrögi bábfigurájának. *A La Stella del circo* díszletterve azonban más hangulatú: a színpadnyílást fehér csillagokkal díszített vörös függöny kereteli, a színpadkép közepén a porond vörös függönyös bejárata látható díszpáhollyal, körben a nézők néhány vonallal-színfolttal megrajzolt alakjaival. A zsinórpadrásról nagy fénygömbök, létrák, trapézok vázlata lóg – a kép realitás és álom határán álló hangulata Marc Chagall festményeit idézi. A *Wozzeck* publikált díszletterve szinte naturális: hatalmas ívben sivár téglafal, rácsos ablakokkal.⁴⁰ „Bábos körökben” Pekáry nevével 1936-ban találkozzunk ismét, a Fajankó Művészek Bábszínháza alapításánál. A Magyar Művészi Bábjátékok Egyesülete neves irodalmárokkal, képző- és iparművészekkel összefogva tervezett bábszínházat nyitni. A kezdeményezést Tüdös Klára karolta fel. A festők között – Aba Novák Vilmos, Batthyány Gyula, Biai-Föglein István, Molnár C. Pál mellett – Pekáry is közreműködött volna a látványtervezésben. Bár a színház végül nem nyílt meg, néhány publikált emléke azonban fennmaradt. A Színházi Élet gazdagon illusztrált cikkben számolt be a kezdeményezésről. A fényképek között találjuk Pekáry „parasztbábujának” tervét is.⁴¹ A rajz jellegzetes Pekáry-alkotás, abban a különleges naiv stílusban készült, amely a művész sajátja volt. Az erősen stilizált, néhány vonallal megrajzolt, mégis jellegzetesen magyar figura arca kerek, szeme keletiesen vágott, vékony harcsabajusza van, a pusztákon vágatózó

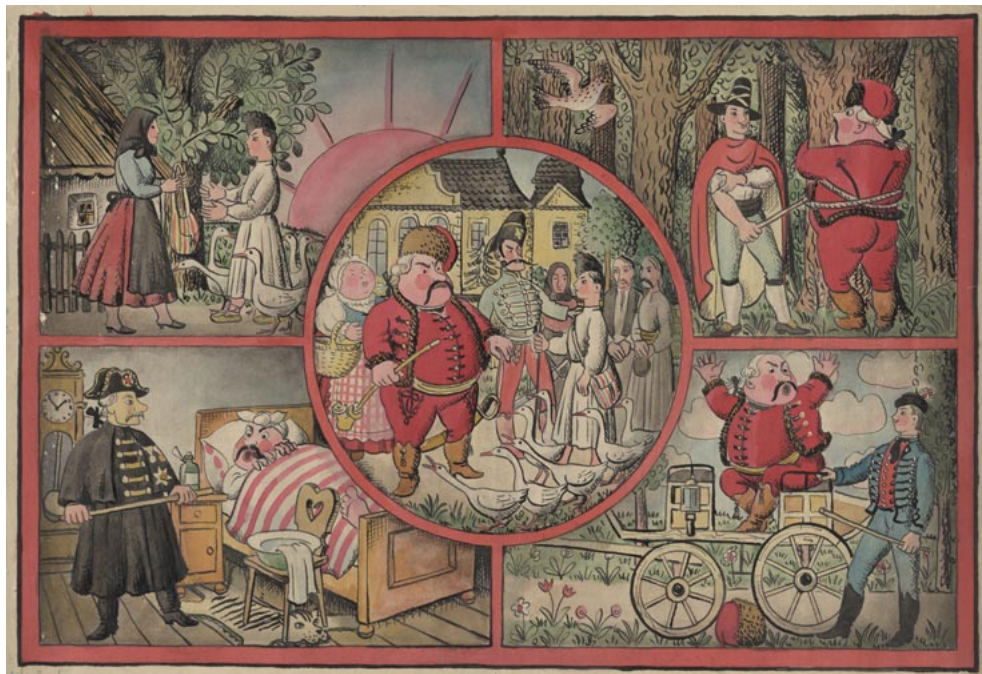
37 A Magyar Intermezzo című est során szintén bemutatott Galántai táncok látványvilágát Giorgio de Chichio álmodta meg.

38 Pekáry Milloss Auréllal való munkakapcsolatát Fuchs Líviának adott interjúban idézte fel 1976-ban. *Táncművészeti Dokumentumok 1977*, 62–64. pp.

39 Keresztury Dezső-Staud Géza-Fülöp Zoltán: *A magyar opera és balettszenika*. Magvető Kiadó, Budapest, 1975. Idézett oldalak: 166–167, 182–184., 243. pp. A képfeliratokat Közlemény formájában a Magvető Kiadó a Művészet című lapban javította. 1975. 16. évf. 12. szám, 45. p.

40 Faragó Baba: Fajankó a Belvárosban. *Színházi Élet*, 1936. 11. szám, 75–77. pp. A cikk a reprodukált alkotások között Pekáry István műve mellett bemutatta Tüdös Klára bíróné figuráját, Benedek Kata elkészült Pázmán lovag és Éva marionettjét, a szintén Benedek rajzolta címszereplőt és Jaschik Álmos díszlettervét az „Egyszer egy királyfi”-hoz, Biai-Föglein István „apród” és Aba Novák Vilmos „képviselő” bábtervét, valamint Szokolay Béla négy kivitelezett bábfiguráját a Buta Béla című előadáshoz.

41 Dékány András (1903–1967) író, újságíró, kritikus. A Nemzeti Színházban és a Népművészeti Intézetben használt Ludas Matyi szöveg valószínűleg eltért egymástól. Az 1939-es előadás kritikái említik a Juliskát játszó Lukács Margitot – 1954-ben azonban ez a szerelmi szál nem szerepelt az előadásban.



Pekár István: A kordina terve a *Ludas Matyi* előadásához, 1954. OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár



Jelenetkép a *Ludas Matyi* előadásából, 1954-55. PIM-OSZMI Bábtár



A cukorkaárusnő és a siheder bábja. Reprodukció a Bábszínpad 10. kötetéből. Népművészeti Intézet, 1954.

keleti nép méltó örököse. Fején pörge kalap, két sor gombbal díszített rövid kabátot és szoknyaszerű bőgatyát visel, fekete csizmával. A népviselet itt stilizált, nem láthatóak tájegységre jellemző díszítőmotívumok. Az alak a kabát hajtókájától eltekintve szinte szimmetrikus, valóban bábszerű – de ez a Pekáry grafikáin, gobelinjein megjelenő emberekre általában igaz. A parasztbáb rajza szintén egyik távoli előképe az 1954-es *Ludas Matyi* előadás figuráinak.

Milloss Aurél mellett Pekáry színpadi törekvéseit Németh Antal támogatta. A Népművészeti Intézet bábelőadásának előzménye volt a Nemzeti Színház 1939 márciusában bemutatott „ifjúsági” *Ludas Matyi* előadása, amelyet ugyanaz az alkotógárda állított színpadra, mint az 1954-ben készült bábdarabot. A rendező Németh Antal, az átdolgozó Dékány András, a jelmez- és díszlettervező Pekáry István

volt.⁴² A tervező Nemzeti színházi munkájára Németh Antal így emlékezett 1954-ben: „Ez az előadás adott alkalmat arra, hogy Pekáry István egyedülálló és jellegzetesen magyar dekoráló és kosztümtervező művészete először mutassa be rendkívüli gazdagságát a színházlátogató közönségnek is.”⁴³ Németh a remek szereposztás – Jávor Pál (Ludas Matyi), Lukács Margit (Juliska), Abonyi Géza (Döbrögi) – mellett sem bírta a sikert a véletlenre: a színpadon élő lúd, szamár és puli is szerepelt. Szánthó Dénes a *Kis Újság* rövid kritikájában ki is emeli ezeket a „főszereplőket”, a színpadi látványról azonban komolyabban szól: „A művészek között viszont Pekáry Istváné az elsőség: díszletei nemcsak tökéletesen tükrözik a magyar mese hangulatát, nemcsak remekbe festett népi stízlátságuk elragadó, amely szinte a Kodály-muzsika színvonaláig ér fel, de szerkezetileg is rendkívül szellemesek. A színpad

42 *Bábszínpad*, 15–16. szám, Művelt Nép Könyvkiadó, 1954, 6. p.

43 Szánthó Dénes: Egy lúd, egy szamár, egy puli és egy festő sikere. *Kis Újság*, 1939. március 5., 7p.



Pekáry István: Bábtervek. A fiatal Matyi, Döbrögi, Matyi anyja, fiatal siheder, 1954. OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár



Pekáry István: Díszletterv
a VI. levonáshoz, 1954.
OSZK Színháztörténeti és
Zeneműtár



számára felfedezett Pekáry határozott nyeresége a *Nemzetinek*.⁴⁴ Németh Antal számára a *Ludas Matyi* különösen fontos feladat lehetett. Színpadi pályáját, első tapasztalatait a színházról, közönségről bábszínészként szerezte Blattner Géza oldalán, akivel egy *Faust* feldolgozás mellett a *Ludas Matyi* is előadta az 1920-as évek elején.⁴⁵

Pekáry jelmezeit 1939-ben népi motívumok díszítették, de az előadásról fennmaradt fényképek alapján nem eldönthető, hogy konkrét tájegység viseleteit használta-e előképül, vagy általában válogatott-e a magyar népművészet kincses-tárából. Igazán egyediek azonban az előadás díszleteit jelentő festett háttérfüggönyök voltak, amelyek Pekáry naiv-stilizáló stílusában készültek. Különösen érdekes Döbrögi kastélyának terme, különböző állatkoponyákkal díszített „tér”. A háttérfüggönyök mintául szolgálhattak a bábelőadás díszleteinek is, főként a nyitókép kortinájának. Apró érdekesség, hogy Pekáry külön minisztériumi engedéllyel vállalhatta el a munkát. Miután a művész nem volt tagja a Színművészeti Kamarának, és tagfelvételét nem tudták elég gyorsan

lebonyolítani, de a kamarai törvény a díszlettervezőkre is kiterjedt – Németh felkérését csak így teljesíthette.⁴⁶ Pekáry terveit az előadás népszerűsítésére kiállították az *Új Magyarország* szerkesztőségében, és tervezték azok bemutatását a New York-i Világkiállításon is.⁴⁷

Az 1939-es *Ludas Matyi*t követően Pekáry még egy alkalommal tervezett Németh Antal felkérésére a világháború alatt. 1942-ben Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéje* látványvilágát álmodta meg. E drámai költemény volt az, amelyet Németh a legtöbbször állított színpadra. 1929-ben Szegeden Jaschik Álmos jelmezeivel, díszleteivel mutatta be a drámát először, Jaschik közreműködésével készültek a mű 1937-es és 1941-es Nemzeti Színházbeli előadásai. 1942-ben németországi bemutatóról értesülünk a berlini Schiller Theaterben. A *Nemzeti Újság* híre a produkcióhoz felkért Pekáryt mint „a római királyi opera magyar díszlettervezőjét” említi.⁴⁸ A berlini előadás történetét Székely György foglalta össze. A díszletek kapcsán a bonyolult járássokat és a négy méter magasba szökő játékkeret

44 Lőrinc László: *Blattner – egy bábos életútja*. PIM-OSZMI 2017, 49. p.

45 Sz.n.: Miniszteri külön-engedéllyel tervez díszletet a Nemzetiben Pekáry István. *Újság*, 1939. február 7, 10. p. Sz.n.: A *Ludas Matyi* díszletei. *Újság*, 1939. február 23., 12. p.

46 Sz.n.: Kedvezményes jegyek... *Új Magyarország*, 1937. március 17, 11. p.

47 A *Csongor és Tündével* nyit a berlini Schiller Theater. *Nemzeti Újság*, 1942. augusztus 8., 9. p.

48 Székely György: A *Csongor és Tünde* német előadásai. *Színház*, 27. évf. 12. szám (1994. december) 32. p.

emelte ki, majd a tervező munkájáról a következőket írta: „*Ezt a gazdag vertikális tagolást erős színfoltok hangsúlyozták, illetve bontották föl, népmesei-neoprimitív megközelítésben. Ehhez igazodtak a szintén Pekáry által tervezett jelmezek, néhány érdekes megoldással: Mirigy baljósjelekkel teleszórít köténye; az Éj övéin az állatöv csillagjelei; a hat tündér zöld-sárga-rózsaszín ruhakombinációja.*” Tanulmányából ismerjük a produkció visszhangját is: „*Az előadás igen nagy sikert aratott. Ezt bizonyítja, hogy október 29-én Heinrich George és a Schiller Theater az alábbi táviratot küldte Németh Antalnak: »A Csongor és Tünde huszonöt teltházas előadása után köszöntjük Vörösmarty mesedarabjának zseniális rendezőjét.«*”⁴⁹ A korabeli magyar lapok Pekáry színpompás díszleteit is kiemelik mint a siker egyik elemét. E tervek aztán még egyszer életre keltek. Németh 1956-ben Kaposváron ismét – pályáján kilencedik alkalommal – rendezhette meg a darabot. Ehhez az 1942-es jelmez- és díszletterveket akarta felhasználni, ezért levélben kérte azokat a művésztől. Sajnos a válaszból értesülünk arról, hogy Pekáry korábbi munkáinak jelentős része Budapest második világháborús ostroma alatt elpusztult.⁵⁰ Némethnél azonban fennmaradtak a *Csongor és Tünde* terveinek variánsai, így ismét elkészülhettek a művész által rajzolt alkotások. A sorozatot ma az OSZK Színháztörténeti és Zeneműtára őrzi. A színpadképek valójában színpompás festmények, a művész jellegzetes stílusában, de az egyes képeken jól követhető a színpadi felépítmény következetes használata.⁵¹ Pekáry közvetlenül a világháború után ismét találkozott a *Ludas Matyival*. A Madách Színház Bálint György rendezésében 1946 februárjában mutatta be a furfangosan bosszút álló parasztleány történetét, Móríc Zsigmond átíratában. A képzőművész az előadás díszlettervezője volt, amelyről egyelőre nem ismerünk fényképeket – így annak képi világa is megidézhetetlen. Érdekes azonban, hogy Benedek

András kritikust a véleménye szerint nem túl jól sikerült előadás játékmódora bábszínházra emlékeztette, fel is vetette, hogy ott a darab is méltóbb helyen lenne.⁵²

A bábéledésről

Hogy Németh Antal miért a *Ludas Matyit* választotta – ő választotta-e – a hosszas alkotói elhallgatás után, csak találgathatunk. A *Bábszínpad* kötetébe készült bevezetőben is megemlíti, hogy az 1920-as évek elején szereplőként részt vett a Blattner Géza szervezte-rendezte-tervezte *Ludas Matyi* előadásban.⁵³ Mégis fontosabbnak lehetett számára a darab örökérvényű mondanivalója. A „*Ludas Matyi*» az első és sokáig egyetlen szózat, mely az elnyomottak érdekében szól. (...) *Első, mely a nép jogos bosszújára int, mely emberies bánásmódot ajánl, mely együtt érez a méltatlanul elnyomottakkal. Mások csak hosszú idő múlva merik leírni szenvedéseit, s tiltakozni a hatalmasok zsarnoksága ellen.*” Németh Tóth Rezsőt idézi Fazekas Mihály 1900-ban megjelent kritikai kiadásának előszavából. Merész, bátor, kétértelmű mondatok ezek néhány hónappal Sztálin halála után, a továbbra is tomboló kommunista diktatúra idején.

Németh egy maszkos vásári kikiáltóval indította a bábéledést, aki az egykori vásári képmutogatókat idéző, öt képből álló „festmény” segítségével ismertette a történetet az egyes képek változásai alatt. A kortina tervét ma az OSZK Színháztörténeti és Zeneműtára őrzi. Az élénk színekkel megrajzolt jelenetek kerete piros. Ugyanez az árnyalat köszön vissza Döbrögi ruháján és Matyi „olasz indzellér” köpenyén, halványabb árnyalatú Matyi anyjának szoknyája, a felkelő nap és Döbrögi betegágyának ágyneműje. Ennek a színezésnek köszönhetően az alkotás intenzív és vibráló. Balra fent látható Matyi búcsúja édesanyjától, a középső, kerek mezőben Döbrögi és Matyi találkozása, a másik három

49 Pekáry István levele Németh Antalhoz, 1956. augusztus 21. OSZK Kéziratár Fond 63/2438

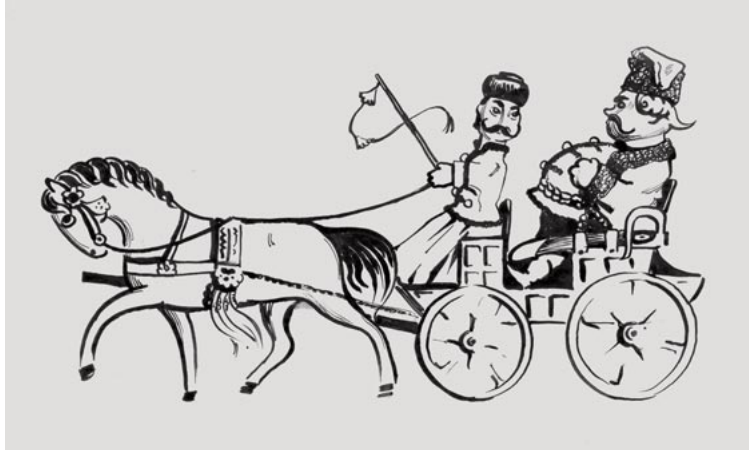
50 Kávási Klára: *Németh Antal – A Nemzetiben és a száműzetésben*. MMA Kiadó, Budapest, 2018., 193-199. pp.

51 Benedek András: *Színházi esték – Ludas Matyi*. Budapest, 2. évf. (1946), 3. sz. 124. p.

52 Németh 1924-re teszi a Blattner-féle *Ludas Matyit*, kutatások szerint azonban annak bemutatójára 1923-ban került sor. Lőrinc László: *Blattner – egy bábos életútja*. PIM-OSZMI 2017, 49. p.

53 Jelzete: KF 1303, mérete 60,9x39,4 cm, közölve: Magyar Iparművészet 1994. 3 sz. 22.p.

Pekáry István:
 Illusztráció
 a Bábszínpad 10. kötetéhez.
 PIM-OSZMI Bábvár



sarokban a három verés jelenete. Ez az alkotás közel áll Pekáry '30-as évekbeli stílusához, de miközben a népi íz megmaradt, az alakok már kevésbé naivak, a kompozíciók zsúfoltabbak, mint két évtizeddel korábbi metszetsorozatán.⁵⁴

Az előfüggöny terve mellett az előadás báb- és díszletrajzai is az Országos Széchényi Könyvtárba kerültek. Pekáry fennmaradt szerződéstervezete szerint 34 báb, hat díszletkép és az előfüggöny tervezésére kapott megbízást.⁵⁵ Ma a kollekcióból 27 bábterv és 7 díszletterv ismert.⁵⁶ Pekáry alkalmazkodott a bábszínpad elvárásaihoz. A kesztyűs bábok egyszerűen fejezik ki a szereplők népi voltát. A kerekfejű, mandulaszemű alakok jellegzetes népi, falusi ruhadarabokat viselnek – a nők fejkendőben, bő szoknyában, köténnyel, a férfiak pörgekalapban vagy kucsmában, bő vászongatyában vagy posztónadrágban, mellényben vagy subában tűnnek fel. Karakterében Döbrögi – illetve az őt szolgáló hajdú és a kulcsárné, Panna – tér el a többi bábtól, apró gyöngyszemeikkel. Az uraság zsinórozott, „a magyar nemes-urak Mária Terézia-korabeli viselésében” tűnt fel. A hajdú klasszikus 18. századi egyenruhában jelenik meg. Pillanatnyilag ennek

a bábnek a töredéke – zubbonya – az előadás egyetlen ismert tárgyi emléke. A ruganyos zöld textilből, arany zsinórozással és félgömb alakú, sárgarézptykékkal készült ruhadarab igényesen kivitelezett. A népi motívumok hiányoztak a ruhákról. A népművészet csak a cukorkaárusnő gazdagon díszített kötényén jelent meg, talán egy népi szőttés felhasználásának köszönhetően. Az egyszerűséget azonban ellensúlyozta a bábok szín pompája. A *Bábszínpad* kötetében megjelent leírásokban – amely a bábok fényképét is közreadta – a középvilágos ultramarin, rozsdabarna, élénkpiros, citromsárga, cseresznye- és meggypiros, cinóberszín, lilás-rózsaszín, zöldesszürke, búzavirágkék, almazöld bukkan fel a hagyományos szín-megnevezések mellett.⁵⁷ És a terveken ezek az árnyalatok köszönnek vissza. Az alkotások egy részének hátoldalán néhány feliratot találunk az anyaghasználatra, kivitelezésre vonatkozóan. Például Ludas Matyi édesanyja tervén – aki kék kendőt, fehér inget, szürke vállkendőt, barnás-bordó szoknyát és kék kötényt „visel” – a „10 dekor sima / 20 cm s.kék... (sajnos kiolvashatatlan) / 2 dekor klakk”, a subás, lámpást hordó Bikaló bakter tervén „5 cm szőr / 5 gomb”, Pista kocsisén

54 PIM-OSZMI Bábvár, Kézirattár, Németh Antal doboz. Az 1953. november 30-án kelt levél szerint Pekáry a teljes tervezésért 6500 forintot kért, ami a korabeli átlagfizetésekhez képest jelentős összeg. Emellett kikötötte, hogy a kollekció ismételt legyártása esetén az összeg 25%-a illeti meg.

55 A bábok jelzete KD 7895; KE 10.610-10.636, a díszletterveké KF 1304-1310

56 Bábu- és díszletleírás. In: *Bábszínpad*, 15-16. szám, Művelt Nép Könyvkiadó, 1954., 51-54. pp.

57 *Bábszínpad*, 15-16. szám, Művelt Nép Könyvkiadó, 1954., 50. p.

„15 cm kab. szőr / 5 m sújtás, 12 cm sifon” felirat szerepel. A címszereplő alakját nem öltöztették át az előadás alatt, Matyi figuráját elkészítették különböző áruháiban. Míg a kezdőképben bajusztalan siheder, tíz évvel később az indzellér és a lókupec szerepében kis hetyke bajuszt, kirurgusként hatalmas hegyes orrot és dús fehér bajuszt kapott. Szintén a bábok elkészítését segítette, hogy a tervek egy részére a bábfejek profiljának vonalas rajza is rákerült a feltehetően 1:1 méretű (átlag 26 x 44 cm-es) alkotásokra. A konfliktust elindító ludak a fényképek tanulsága szerint több változatban is megjelentek az előadásban. Libasorban vonuló csoportjuk mintha fából készült volna, de feltűnt egy vesszőkosárba ültetett szárnyas is. Egy önálló textíligura pálcásbábként jelent meg – erről láthatunk egy, a mozgató kezeivel együtt fotózott felvételt. Ez a báb képes volt csőrért mozgatni, a szárnyához hajlítani, amit a *Bábszínpadban* közölt szerkezeti rajza igazol.⁵⁸ A díszletekről készült fényképek és leírásaik valóban segíthettek abban, hogy az ország bármely szegletében bemutassák az előadást. Az alkotók által megfogalmazott cél a következő volt: *„A vásári vándor bábjátékosoknak az emberszínházi díszleteket naivan és primitíven utánozni próbáló kulisszáit kell a magas művészet szín- és formanyelvére lefordítanunk, ha a színpadkép stílusösszhangban akar maradni a rendezői beállítással. E célból olyan háttérket alkalmazunk, amelyre minden rá van festve és amelyek előtt csak a ténylegesen szereplő díszletelemek, bútorok stb. szerepelnek plasztikus megformálásban.”* A látvány mellett technikai ötleteket is adnak a játszóknak. Az első kép naplementéjéhez ez a javaslat íródott: *„A háttér a dombvonulatnál átvágjuk, hogy a nap lassan becsúszhasson a nyílásba. Mire véget ér a kép, a korong éppen eltűnik, s ezzel egyidejűleg a hold lassan felemelkedik a bal íven.”* A vásár a legbonyolultabb „levonás”, a szereplők számát, a cselekmény mozgalmasságát és a díszleteket tekintve is. A festett háttéren Döbrögi kastélya „terpeszkedik, képletesen is ráfeküdve a kis falura”. A vásár képét a rendezői utasításban találjuk: *„Jobb elől áll a csizmadiamester*

sátra. Csizmák kirakva; középen a főhelyen egy remekbe készült szattyáncsizma. Mögötte kissé beljebb, a gyöngykalás-árus sátra mindenféle vásári üvegből való nyak- és kardiszekkel. Hátralé középen egy sátor színes szalagokkal. Bal elől a mézeskalácsos báb-huszárokkal és tükrös-szívekkel díszes sátra, mögötte, kissé beljebb, színes cukrokkal, színes szörpökkel, friss süteményekkel az édességárus sátra áll.” Látványos, zsúfolt, sokszínű kép. A negyedik „levonásban” az egyetlen plasztikus elem a vastag törzsű fa, amihez Matyi Döbrögit kiköti. A festett háttér az erdőt ábrázolja „perspektivikusan és mégis stilizáltan”. Döbrögi szobájában csupán az ágyat kellett elkészíteni, „a fagerendás famennyezet is a háttérre van festve”, ahogyan a nagy állóóra is, „amelynek ingája azonban plasztikailag kiképzett és az egész jelenet alatt ide-oda jár”. A fennmaradt háttérképek látványos és jellegzetes Pekáry alkotások, de ezeken is érezhetjük a szürrealizmus Chagall-i hatását, miközben valójában reális vidéki helyszíneket látunk. Különösen erős ez a hangulat a hatodik levonáshoz tervezett képen: öt szimmetrikusan elrendezett nyárfa mögött bájos, karéjos báránnyelűk sorakoznak soha nem látott rendben az egész látóhatáron.

Bár Pekáry idézett levelében az szerepel, hogy „[a] tervek az én tulajdonomat képezik, és azok a kivitelezés után nékem visszaadandók” – azok Németh Antal révén mégis az OSZK színházi gyűjteményébe kerültek 1966-ban.

A Népművészeti Intézet előadásában sokan, amatőrök és „profik” is részt vettek, utóbbiak között ott találjuk Kemény Henrik nevét is, aki az első képben Nácit, a kutyát mozgatta, a vásári jelenetben Paprikajancsi bosszantó figuráját, majd az előadás további részében címszereplővé lépett elő. Mindez a Népművészeti Intézet iratai között fennmaradt Rendezői Naplóból tudható. A kék füzet első oldalain a *Ludas Matyi* közreműködőinek neve és szereposztása olvasható, szépen rajzolt betűkkel. Az első bejegyzés 1954. április 28-án kelt. A dokumentumból megtudjuk, hogy a kortina május 5-e után készült el, hogy 12-én bemutatópróbát tartottak a világhírű

58 PIM-OSZMI Bábvár, Kézirattár, Németh Antal doboz.

cseh Josef Skupa bábtársulata részére és hogy 19-én összpóbát tartottak. Ezt követően visszatértek a részpóbákhoz. Az előadásra vonatkozó utolsó bejegyzés június 2-ról való: „Próba: 3 és 1. kép.” A lapok alján ott áll Dr. Németh Antal gondosan formált aláírása is. A bemutatót a füzet nem öröközte meg. Ez azért különös, mert az 1954 szeptemberétől próbált daraboknál a premier is külön lapot kapott.⁵⁹ Balogh Géza így emlékezett az egyik próbára: „Németh Antal télikapában irányította a munkát. A mostoha körülmények ellenére hihetetlen energiával dolgozott. Minden részletre kiterjedő, precizitást követelő, hol higgadt-bölcs, hol indulatos instrukciói úgy törtek föl belőle, ahogy a szomjazó veti rá magát egy horpadt bádognakulacsra a sivatagban. Egyszerre volt részvétet ébresztő, megindító és imponáló.”⁶⁰ Az előadás aztán vidéken talált játszóhelyre. 1955. május 2-án ezzel a produkcióval nyílt meg Debrecenben a Ludas Matyi Bábszínház. A korabeli kritikusok nem igazán foglalkoztak az eseménnyel, de néhány elismerő sor azért megjelent a *Hajdú-Bihar megyei Néplapban*: „A cselekmény a bábszínház

lehetőségei közt is meglepően mozgalmas. Az írói teljességből alig maradt ki valami. A bábok meg egyenesen oly tökéletesen keltik életre a Ludas Matyi világát, hogy ha Fazekas Mihály meglátná, még neki is potyogna a könnye a nevetéstől.”⁶¹ A hangulatot három fennmaradt jelenetkép is felidézi: a nyitójelenet, Matyi édesanyja és a „bakter” találkozás, az első verés és Döbrögi esete a lókupeccel. Ez utóbbi a legmozgalmasabb, és visszaköszön rajta az OSZMI-ban őrzött illusztráció: középen Döbrögi a kétlovas szekéren, mögötte szolgál, előtte a lovát ugrató ál-Ludas Matyi. A debreceni „ünnepélyes megnyitó előadás” plakátján megjelent az átiró Dékány András és a tervező Pekáry István neve – a rendező azonban nem került rá. Az 1954-55-ben készült bábok-díszletek közül ma egyetlen egy sem ismert. Mégis bízunk abban, hogy kitartó kutatással felbukkanhat néhány „szereplő”, amelyek fontosságát gondos szellemek annak idején felismerték és megőrizték az utókorak. E bábok egyedülállóak mind Pekáry István, mind Németh Antal életművében.

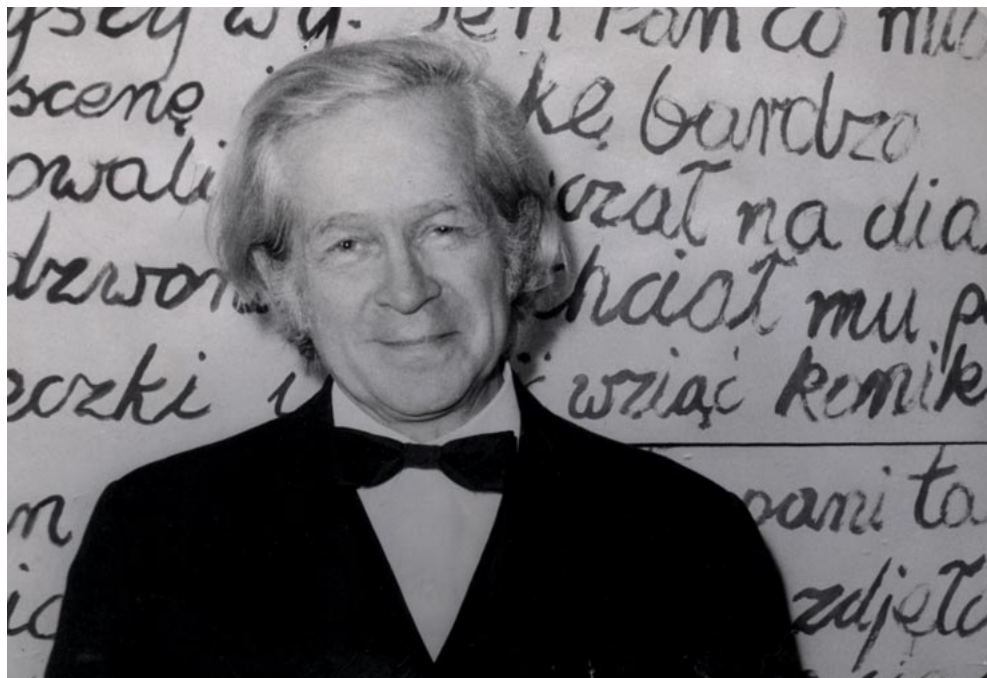
AN ARTISTIC CAREER AS FOCUSED IN A PUPPET PERFORMANCE

István Pekáry (1905–1981) was one of the most exciting personalities in the world of 20th century textile art. He was an acclaimed painter who also made a lasting impression as a set and costume designer. Following Pekáry's artistic career, this article is a detailed account of his relationship and activity with puppetry and puppet artists.

November 12, 1953 was an important date in the history of Hungarian (puppet) theater, because Antal Németh, who was the director of the National Theater between 1935 and 1944, gave his first lecture on puppet history at the Institute of Folk Art. Ten years later he began to direct again. In the puppet studio of the Institute of Folk Art, he staged the puppet show, *Ludas Matyi*. Issue 15–16 of the series *Puppet Stage* included Antal Németh's studies for the stage's adaptations of the work, a detailed description of the puppets and scenery designed by István Pekáry, and a series of photographs. From the surviving sources and contemporary publications, the visual and artistic world of the performance can be partially reconstructed. In addition, we are able to present the works of István Pekáry, who died 40 years ago, on August 25, 1981, as related to the theater, specifically in the puppet play and *Ludas Matyi*.

59 Balogh Géza: *Németh Antal színháza*. Nemzeti Színház, Budapest, 2005. 73. p.

60 (b.i.): *Ludas Matyi a Ludas Matyi Bábszínházban*. *Néplap* (az MDP Hajdú-Bihar megyei pártbizottságának lapja), 1955. május 25. 2. p.



Jan Dorman (1912–1986). Jan Dorman Archívum. Színházi Intézet, Varsó



Jan Dorman gyerekek között.
Jan Dorman Archívum.
Színházi Intézet, Varsó



*Ewa Tomaszewska*

JAN DORMAN ÉS KRYSZYNA MIŁOBEDZKA

EGY ÚJ, GYERMEKEKNEK SZÓLÓ
SZÍNHÁZ MEGALAPÍTÓI LENGYELORSZÁGBAN
(A JÁTÉK SZÍNHÁZA)

A színház egyidős az emberiséggel,¹ írta Margot Berthold Színháztörténetében. A játék régebbi, mint a kultúra² – kezdi Johan Huizinga *Homo ludens* című könyvét. A színház és a játék vetélytársaknak tűnnek. Mindenekelőtt azonban az ember kísérőitársai ők – a kezdetektől. Az ellentétpáros sorrendje felcserélhető; a játék korábban tűnhet, hiszen már a kultúra előtt létezett. Huizinga szerint: az állatok azonban nem vártak arra, hogy az ember tanítsa meg őket a játékra.³ A színház pedig a kultúrához kapcsolódik, kultúrát teremt.

A játék és a színház közötti összefüggés szoros és egyértelmű; ha a játék természetét Huizingához hasonlóan értelmezzük, arra a következtetésre juthatunk, hogy a színház a játék egy formája, pontosabban a játékból emelkedik ki. Nem meglepő tehát, hogy színház és játék egyesíthetőek, összeötvözhetőek. Lengyel kontextusban Jan Dorman, a *játék színházának* nevezett színházi mozgalom megalapítója fedezte fel, majd ültette gyakorlatba ezt.

Jan Dorman (1912–1986) pedagógusnak tanult, pályafutását vidéki tanítóként kezdte Lengyelország keleti területén. A tanítás mellett festett, kórust szervezett és színházat működtetett, ami fáradhatatlan művészi jelleméről, valamint keresési szenvedélyéről tanúskodik. Később Krakkóba költözött, ahol 1938-ban felvételt nyert a Képzőművészeti Akadémiára. A munkával ekkor sem hagyott fel, előbb egy katonai egység kórusát vezette, majd nevelőként

dolgozott a Villamosvezetők Családi Otthonában (*Dom Rodzinny Tramwajarzy*). Ebben az időszakban alkalmá nyílt megfigyelni a gyermekek játékát, amely nem csupán elbűvölte, de színházzal kapcsolatos elképzeléseit is inspirálta. Képes volt játékokat kezdeményezni, amelyek a játékosok számára váratlanul színházzá alakultak. Gyermekekkel szerzett tapasztalatát a Sosnowieci Iskolaközi Gyermekszínházban (*Międzyszkolny Teatr Dziecka w Sosnowcu*) használta fel, melyet a második világháború után alapított. Az itt elkezdett tevékenységnek Dorman a *színházat játszó gyermekek* nevet adta. Gyerekekkel folytatott munkájában elutasította a professzionális színház utánzásának metódusát. Bízott a gyerekek színészi ösztönében és játékuknak színpadi erejében. Különböző kifejezési formákat vegyített: népdalokat, gyermekjátékokat, kiszámolókat, újító módon mutatva be és értelmezve őket. A színház szerinte mindenhol jelen van körülöttünk. Csak fel kell fedeznünk, létre hívunk és másokkal is megosztanunk. Az 1947-ben alapított Bányászok Szakszervezetének Kísérleti Gyermekszínháza (*Eksperymentalny Teatr Dziecka Związku Zawodowego Górników – ZZG*) különösen fontos szerepet játszott Dorman kreatív fejlődésében. Újító kezdeményezés volt a gyermekek (amatőr) színházat a professzionális színházzal összekötni.

A színház két arca a *színházat játszó gyermekeké*, azaz az **expresszió színházé**, és a *gyermekeknek*

1 Margot Berthold: *Historia Teatru (Színháztörténet)*. Fordította: D. Źmij-Zielinska. Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1980.

2 Johan Huizinga: *Homo ludens – Zabawa jako źródło kultury (Homo ludens. Kísérlet a kultúra játék-elemeinek meghatározására)*. Fordította: M. Kurecka és W. Włópsza. (A magyar nyelvű idézetek Máthé Klára fordításából származnak.) Czytelnik, Warszawa 1985.

3 Uo.



A történet úszott, mint légy
a levesben, 1947.
Jan Dorman Archívum.
Színházi Intézet, Varsó

Prot szabóró, s a korsóról
a palánkban, 1947.
Jan Dorman Archívum.
Színházi Intézet, Varsó



Szentivánéji álom, 1965.
Jan Dorman Archívum.
Színházi Intézet, Varsó

játszó színészek alakításáé, azaz az **impresszió színházáé**.⁴ Dorman itt minden valószínűség szerint arra gondolt, ahogy ez a kétféle színházi világ kölcsönösen inspirálhatja egymást, az első a játék örömet, hitelességét, az asszociációk frissességét és a gyermeki metaforák felfedező erejét, míg a második a színészi vállalkozás művészi formáját biztosítva. Az *a színház, amely igazán érdekel engem, a gyermekek játszóterében gyökerezik. A való világ inspirált hozzá – a gyermeki játék világa*.⁵ Dorman elképzelése még a mi jelenlegi perspektívánkból nézve is figyelemre méltó volt, úttörő, már-már utópisztikus.

Ebben az értelemben Dorman művészi fejlődésének első szakasza, Henryk Jurkowski szavaival élve, *tanonckodás volt a gyermeki világban*⁶, fontos lecke a konvenciókról, a gyermeki játékkal való megismerkedés, a megfigyelések és tapasztalatok színházzá alakítása. Dorman minden jel szerint kiváló tanonc lehetett, minthogy a színházat, melyet létrehozott, a későbbiekben a *gyermeki játék metaforáinak ábécéjeként*⁷ írták le.

Dorman művészi útjának következő állomását a *Zagłębiei Gyermekszínház (Teatr Dzieci Zagłębia – TDZ)* megalapítása jelentette Bedzinben. Ez az időszak mindenekelőtt a kísérletezés és a professzionális bábszínház különböző formáival való viaskodás időszaka volt.

A következő lépést a saját színházi stílus, a művészi nyelv és a színpadi konvenciók kialakítása jelentette.

Milyen volt Dorman színháza?

A dormani színház nem volt realista és nem meghatározott narrációra alapult. Vezető elve a **színháziasság** volt. *A színház a színpadon történik, a nézők szeme előtt. Minden mechanizmusát felfedi. A tér, a kellékek, a díszletek – mind váltogatják a funkcióikat, komplexebbé téve a színháziasság dimenzióját*.⁸

Talán ez az oka, hogy gyakran élt a „színház a színházban” konvenciójával. A *Szentivánéji álom* (1965) előadásáról ezt írta: *Shakespeare több munkájában is megtalálni a színház a színházban motívumát, és mi hatalmas hangsúlyt is fektetünk erre előadásaink során. A „mesterek” nálunk nemcsak az „udvar” számára játszanak – ők játsszák az udvart is, amely számára játszanak*.⁹

Tulajdonképpen minden konvenció: a gesztusok, lépések, testtartás, kosztümök és beszéd konvenciója lenyűgözte Dormant. A játékot gesztusok és mimikák repertoárjaként értelmezte, a cselekvés sajátos ritmusaként, egy évszázadok során kidolgozott szertartásként – porba írt alakzatok, játékszabályok betartásához elengedhetetlen fontosságú lépések, veszélyt elhárító mágikus pózok szertartásaként. Színpadi munkáiban Dorman ezeket a konvenciókat a „színháziasítás elvének” megfelelően kötötte össze. Oscar Wilde *A boldog hercegének* adaptációjáról (1967) ezt írta: *Három világ. Három konvenció. Az első világ a nézőkhöz legközelebb eső, a brechti színház. Az ebben a világban játszó színészek egyenesen egy-egy lengyelországi Brecht-előadásból érkeztek. Az első színész sejtethetően a Háromgarasos opera egyik szereplőjét alakítja, míg a második a Kurázi mamából származó kosztümben lépett színpadra. A második világ színészei Beckett színházával hozandók kapcsolatba. Egy magatehetetlen, béna ember és a színpad padlójába vágott négyszögű nyílásra korlátozott tér. A harmadik világ színészei saját témáikat játsszák végig a gyermekjátékok színházi konvenciója szerint*.¹⁰

Hasonló okokból érdeklődött Dorman a népi tradíció iránt is, amely munkájának második legfontosabb ihletforrásává vált. Gyerekkorától elragadtatottan figyelte a szertartásokat – a vallásos szertartásokat is beleértve –, a népi szokásokat és a néphagyományt. Ahogy a gyermeki játékot a gyermekek

4 H. Jurkowski: bevezető J. Dorman: *Zabawa dzieci w teatru* (Színházat játszó gyerekek) könyvéhez. COK, Warszawa, 1981.

5 Jan Dorman: *A bábu a színpadi játékban* (Lalka w inscenizacji). Teatr Lalek, 1968. no.1-2.

6 H. Jurkowski: *Dorman színházi módszere (Metoda Teatru Dormana)*. Teatr Lalek, 1987. no.1-2.

7 K. Mitobedzka: *A játék megértése (Zrozumieć zabawę)*. Teatr Lalek, 1996. no.1

8 H. Jurkowski: *Dorman színházi módszere (Metoda Teatru Dormana)*. Teatr Lalek, 1987. no.1-2, p. 25.

9 J. Dorman: *Shakespeare v mojom divadle*, Umelecke Slovo, 1967. no. 6, p. 232.

10 *A boldog herceg* c. előadás dokumentációja, TDZ, Bedzin 1972.



Hány óra?, 1964. Jan Dorman Archívum. Színházi Intézet, Varsó (Fotó: Kempa Zdzisław)



A kacsza és Hamlet, 1968. Jan Dorman Archívum. Színházi Intézet, Varsó (Fotó: Kempa Zdzisław)

A kacsza és Hamlet, 1968. Jan Dorman Archívum.
Színházi Intézet, Varsó (Fotó: Kempa Zdzisław)

számára – ha nem is mindig és nem teljes mértékben érthető, de – ismerős és felismerhető konvenciókként értelmezte, úgy közelített a néphagyomány és a vallásos rituálék felé is. Ugyanazt a struktúrát használta fel, azonban új értelmet ruházott rá. Drámái megkívánták az intellektuális erőfeszítést a nézőközönségtől, így nem mindenki számára voltak teljesen követhetőek.

Szigorúan konvencionalizált színpadi mozdulatokból építkezett: rituális gesztusok, körmenet, tánc, mechanikus és spontán mozdulatsorok tűnnek fel előadásában. Ez érvényes arra is, ahogy a színészek mondják el a szerepüket: ütemesen beszélnek, az értelmezés hiánya eltérli a szavak jelentését, egy lélegzetre mondják el a szövegüket, vagy túlértelmezik, sutognak, énekelnek, eksztatikusan, kórusban szólalnak meg. A ritmus az expresszió fő eszköze, a dráma alapja.

Nem meglepő, hogy Dorman színjátékainak szereplői nem voltak igazán egyénítettek. Ennek köszönhetően egyetlen színész több szerepet is eljátszhatott ugyanabban az előadásban – az egyik előadás szereplői pedig feltűnhetnek egy teljesen más előadásban is.

Az ilyen színháziasító vállalkozásoknak különleges szövegre van szükségük. Dorman szövegeknyveit irodalmi kollázsok formájában építette fel, melyekben többek közt epikai szövegeket, filozófiai meséket, lírai alkotásokat, népi rímeket, kiszámolókat, dalokat ütköztetett egymással. A *kis póniló* (Konik, 1975) című előadás a *Hamlet* szavaival indul, majd népi szövegekkel, gyermekdalokkal fonódik össze, néhány mondattal Andersentől és Galtczyńskitől, részletekkel Voltaire *Candide*-jából, A *boldog hercegből* származó dallal a fecskéről, és más, nem mindig könnyen felismerhető idézetekkel. Legtöbb darabjában hasonló eljárást alkalmazott. Ennek a *foszlányokból összeálló kollázs*nak új ötleteket, új érzelmi tapasztalatokat,



a világról szóló új dormani ítéleteket kellett létrehoznia. És meg is tette.¹¹

Dorman a színházat bábszínházzal vegyíti, bár a bábokat gyakran használja kellékként, illetve tárgyként. A szokványos funkciójuknak megfelelően használt kellékek mellett, amelyek a kosztümök vagy a díszlet részét képezik, Dorman produkcióiban a színészek szavak helyett is használnak kellékeket, mint például A *boldog hercegből* a *léggömböket*. Abban a pillanatban, amikor túvel kiszúrják, a *léggömb persona dramatis*-szá lényegül. A *kellék*, amelyet a színész egyszer megszólít, *persona dramatis* lesz, szerepet játszik – csakúgy, mint amikor eltaszítottá válik, amikor a színész megvállik tőle (pl. a *porcelán gyermekfigurák*, melyeket a háború ellen tüntető színészek hordoznak magukkal, majd tesznek le a színpadon olyan helyzetben, hogy bármikor eltiporhatják őket).¹²

A különböző valóságokból származó elemek az időkeret és a bemutatott szöveg műfajának meghatározása

11 H. Jurkowski: *Dorman színházi módszere (Metoda Teatru Dormana)*. Teatr Lalek, 1987. no.1-2, p. 26.

12 K. Mitobedzka: *Kozmogónia és mese a gyermekek színházában (Kosmogonia i fabuła w teatrze dla dzieci)*. In *Művészet a gyermekért – elmélet – recepció – hatás (Sztuka dla dziecka – teoria – recepcja – oddziaływanie)*. Poznań, 1977.

nélkül építik fel a színpadi teret. Ez általában egy ház belseje. Érdeemes megjegyezni, hogy a kellékek és látványelemek többsége a nem-színházi realitásból származik – egy emlékművet helyettesítő kalaptartó állvány, szekrény egy épület helyett, egy asztal, egy ágy, székek, zongora vagy sörshordók, amelyek a *Hány óra? (Która godzina, 1964)* című darab díszleteinek fő elemei voltak. Kétségtelen, hogy az anyagi források hiánya is a legolcsóbb megoldások kiválasztására kényszerítette Dormant. Megoldásait mindazonáltal sikerült értékessé tennie: ...a színpadra helyezett hordók mindenféle lehetséges átváltozást jelképezhetnek – úgy spirituális, mint materiális átváltozásokat. (...) Egy művész ezt írja a hordóra: „Hadsereg”, a hordó pedig, bár még mindig üres, az írásnak köszönhetően értelemmel telik meg. Mindnyájunkban változás következett be. Mostantól, ha hordót látunk a színpadon, az jut eszünkbe: lőpor van benne, mert a hordó megváltoztatta funkcióját, már másképpen használják. A színpadon álló hordó többé nem közönséges: szimbólummá vált. Összefoglalva: a hordó kezdetben a békét, később viszont már a háborút szolgálja. És most a színpadon ötletszerűen elhelyezett hordók lesznek az előadás fő kellékei. A segítségükkel a rendező színre vitt egy légitámadást (színészek papírmásé-sisakkal fedték be a hordókat, ami légitámadásra engedett következtetni). A hordóknak



A kis póniló, 1975. Jan Dorman Archívum.
Színházi Intézet, Varsó (Fotó: Panorama)

köszönhetően a színpadi mozgás problémája szintén megoldódott. Görgetni lehet őket, felállítani, székként használni.¹³ Ezek a tárgyak, a kellékek, a metafora forrásaivá váltak.

Dorman munkáiban a színházi tér túlnyúlik a színpad határain, ki egészen az oldalhajókba, vagy akár a színház területén kívülre. A kisgyerekeknek szánt *A kis póniló (Konik, 1975)* című darabnak például, Dorman leírása szerint, több szakaszra kellett tagolódnia. Az első a tulajdonképpeni

A kis póniló, 1975. Jan Dorman Archívum. Színházi Intézet, Varsó (Fotó: Musiał Waldemar)



13 J. Dorman: *Színházat játszó gyerekek (Zabawa dzieci w teatru)*. COK, Warszawa, 1981.

előadás volt. A második szakaszra elsősorban a színház előcsarnokában került sor, ahol a darab megtekintése után a gyerekek egy óriási, az egész előcsarnokot megtöltő lovat találtak. Majd, ahogy a színházat elhagyták, az utcán megpillantották ugyanazt a hatalmas lovat, egy fához kikötve.¹⁴ A harmadik szakaszban néhány nappal ezután kellett bekövetkeznie; lovak sorakoztak fel az óvoda előtt, és tűntek el a *délutáni alvásidő után*.¹⁵ Az előadás negyedik szakaszában, még pár nappal később – amikor lehullott a hó – ló-emberek csapata galoppozott be az óvoda játszótérre.¹⁶ Dorman hasonló megoldással élt *A kacska és Hamlet* (*Kaczka i Hamlet*, 1968) című előadásban is: *A két színpadi kellék: kerekéken guruló, nagy kacsák – egy kék és egy sárga, amelyeket színészek szállítottak el két óvodába. A gyerekek számára ezek egy másik világ kellékei voltak, kicsit titokzatosak és furcsák, de nagyon érdekesek. A kacsák két hetet maradtak náluk. Ez idő alatt a gyerekek saját kezdeményezésükből köszöntgették a kacsákat, játszottak velük és elmesélték nekik egy-két személyes történetüket, gyakran mint titkot suttogva el. (...) Végül, látogatásuk tizenötödik napján a kacsák eltűntek. Ugyanazon a napon a gyerekek színházba mentek, ahol a színpadon, az előadás részeként látták viszont a madaraikat.*¹⁷ Ily módon valami – egy kacska – a színház különös, idegen világából hirtelen értelmet nyert a gyerekek számára, a saját valóságuk részévé vált. *Minél nagyobb a távolság köztünk és a játék között, az annál több fejtörést okoz nekünk, annál inkább a sajátunkká alakítjuk. Minden törekeny benne, már-már érintetlen. Az egyik színész úgy teszi a társa vállára a kezét, mintha gyermeket ébresztené álmából. Ennek a játéknak, ennek a finom utalásokkal, a gyermekorból*

*érkező hangokkal és suttogásokkal teli színháznak nincsenek határai. És egyáltalán nem az a fontos, hogy mit mondanak a színpadon, hanem az, hogyan mondják. A színészek lágy hangon beszélnek, (...) úgyhogy a szöveg, amelyet többször elismételnek, a kifulladás hatását kelti túl gyors futás után.*¹⁸

Dorman színjátékait belső kettősség jellemezte. Előadásainak szereplői mindig két csoportot alkottak: a felnőttek világát megjelenítő színészek és kellékek elkülönültek a gyerekek világát megjelenítőktől. Amellett azonban, hogy, ami kifejezőmódjukat illeti, a két csoport határozottan különbözött, a létezésük alapelvét jelentő konvenció közös volt bennük. Volt ugyanakkor valami, ami e között a két világ között létezett. Krystyna Mitobedzka „a társadalom számkivetetjének”, „csodabogárnak” nevezte ezt a „másképpen”, szokatlanul viselkedő szereplőt. Ez a valaki egyik világba sem illett bele. Megkockáztatható a felvetés, hogy helyzete a legkisebb gyermekek helyzetének felelt meg. A gyerekek tisztában vannak azzal, hogy képtelenek az őket körülvevő világot annak teljességében felfogni. Mégis elengedhetetlenül fontos számukra, hogy az általuk csak félig-meddig értett világtörésekből egységes rendet teremtsenek. Krystyna Mitobedzka véleménye szerint Dorman munkáiban ismételtelen felfedezhető a gyermek megértés felé tett útjának motívuma; ennek nyomán egy egész, összefüggő történet emelkedik ki a káoszából. A káosz renddé válik és értelmet nyer. A közönség részvétele az előadás megalkotásában a fentiekkel szorosan összekapcsolódott. Ezt természetesen nem a gyermekek drámában való elhelyezése határozta meg, hanem – intellektuális képességeik és érzékenységük igénybe vételével – bevonásuk a cselekmény kialakításába, képzeletük működésbe hozása és ennek a folyamatnak

14 *A kis póniló* (Konik) gépelt kézírata, Jan Dorman, Bedzin, 1974.

15 Uo.

16 Ez a Żywiec régiójára jellemző karácsonyi szokásokkal hozható összefüggésbe: kosztümös emberek sétálnak végig a falvakon, néhányuk Heródesnek öltözve, különleges fejfedőben, vállukon ló-ruhával.

17 E. Tomaszewska: *Jan Dorman, Jan Dorman-módi* (*Jan Dorman, własną drogą*). Katowice, 2012. p. 244.

18 K. Mitobedzka: *Az én Dorman-kacsám* (*Moja kaczka Dormana*). Ismertető, amely J. Dorman: *Zabawa dzieci w teatrze* (Színházat játszó gyerekek) c. könyvében jelent meg.



A boldog herceg, 1967. Jan Dorman Archívum. Színházi Intézet, Varsó

az interaktív jellege. Dorman elképzelései ily módon a közösségi színházhoz közelítettek.¹⁹ Szabad szerkezetű színhátékokról volt szó. Richard Schechner a következőképpen definiálta az ilyen előadást: *Magvát az élet ritmusa képezi – az evés, lélegzés, álmodás-ébredés, nappal-éjszaka, az évszakok, a hold fázisai stb. Amíg ezek az ütemek nem nyilvánulnak meg az életútban, a forma kezdet, közép és vég nélkül marad. Egy teljes ütem egy teljes kört jelenít meg; de egy adott kör csak annak érdekében ér véget, hogy egy újabb vehesse kezdetét; soha nem bomlik fel.*²⁰ Kijelenthetjük, hogy minden

színháték, amely struktúráját a gyermeki játékból vezeti le, szabad szerkezetű lesz.

Dorman munkáinak mindezek a jellemzői azt mutatják, hogy komplex, a közönségtől nagy intellektuális erőfeszítést megkívánó színházzal van dolgunk. Ha a gyerekek számára meglehetősen egyszerű is volt, a felnőtteknek annál nehezebbnek bizonyult. Dorman szavaival: *...Nem félek érthetetlen, csakis képekből és asszociációkból felépülő előadásokat színre vinni. Elvem, hogy a színháznak sosem szabad magyaráznia, csupán sugallnia. A színház arra való, hogy érzékenyebbé tegye az embereket! Én nem engedem a nézőimet tétlenül nézni az előadást, állandó éberségre, aktív munkára, gondolkodásra kényszerítem őket.*²¹

Jan Dorman kísérleteit **Krystyna Miłobedzka** folytatta és fejlesztette tovább, olyan művészekkel együttműködésben, mint Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wieczorkiewicz és Jan Berdyszak. Dorman munkáját elemelve Krystyna Miłobedzka pontosan leírta a gyermekek színházának funkcióját és formáját. Tézisét, melyet saját vizsgálódásaira, tapasztalataira és megfigyeléseire alapozott, Jean Piaget szimbolikus gyermekjátékokkal foglalkozó munkája, de Janusz Korczak és más kortárs pedagógusok életműve is inspirálta. Miłobedzka a metafora létrejöttének folyamatára fókuszált, a gesztusok és szavak nyelvére, a játékkonstrukciókra – úgy a „szabad” és közvetlen, kitalált narratívával nem rendelkező részvételi színház, mint a gyermeki játék esetében. Sikerült Jan Dorman munkáját elméleti síkon szintetizálnia és irányelveket kidolgoznia egy új, gyermekeknek szóló színház megalkotói számára, melyben a gyerekek partnerek és az alkotói folyamat résztvevői. De mindenképp a színház gyerekek életében betöltött szerepére

19 *Közösségi színház (Teatr wspólny, Kraków 1972)* című könyvében Kazimierz Braun a következőképpen írja le a közösségi színház jelenségét: *A színházi előadás a kölcsönös összetartozás tapasztalatának tartós társadalmi folyamata lenne. A közös alkotás (...) folyamata. Szélsőséges, de logikus következménye ez a színháznak időhöz kötött művészi folyamatként és társadalmi jelenségként való értelmezésének. Világos, hogy az így meghatározott színház végső fokon teljesen szakít a színészek által a közönség kedvéért bemutatott játékkal. Együtt létrehozott színházat jelent. Nem „a kedvükért”, hanem együtt, „velük”.*

20 Idézi Ewa Serafinowska in: *Dráma, játék és mulatság a bábszínházban (Dramat, gra i zabawa w teatrze lalek)*. Poznań, 1972.

21 Jan Dorman: *Az én színházam (Mój teatr)*. Teatr Lalek, 1968. no.1-2.

koncentrált. Ezt tartotta a színház legfontosabb nevelői küldetésének.

Mitobedzka életműve már azért is felbecsülhetetlenül fontos, mivel létrehozott egy specifikus irodalmat, amelyre így most hivatkozhatunk. Jan Dorman nem hagyott hátra egyetlen teljes drámai munkát sem, ő előadásokban gondolkodott. A Dorman tapasztalatain alapuló drámairodalmat Mitobedzka teremtette meg. Érdekes lenne a *Haza (Ojczyzna)* című előadással szemléltetni szövegalkotó metódusát az új gyerekszínház, a játék színháza számára. Mitobedzka azt mondta erről: *A Haza az én kísérletem a látásra, a párbeszédre és a haza szó jelentésének megmagyarázására. A leglényegesebb, hogy építési folyamatról van szó, a fogalomnak úgy az anyagi, mint a szellemi jelentésében. Három, a művészet formális felosztását jelképező konstrukció jelzi lassan és egészen pontosan az elmozdulást a fogalom egysége felé – a beszélni tanulástól a játékon és konfliktuson át a visszaemlékezésig, hogy mi mindent jelentett és jelent ez a főszereplőknek.*²²

Az ehhez a darabhoz felhasznált legalapvetőbb kellékek éppen ezért építőkövek, amelyek, mint a gyerekek játékában, tárgyakat, sőt akár fogalmakat is helyettesítenek. A játékokból építeni lehet, játszani velük; jól ismert tárgyak a gyermekek számára. A közönség számára ismerős, kedves formákat és szabályokat, illetve a dolgok multifunkcionalitását alapul vevő előadásban Dorman gondolkodásmódjára ismerhetünk.

A *Haza* lublini bemutatója során a gyerekek még el is vettek néhány (a színészek által pillanatnyilag éppen nem használt) építőkövet, és hozzáláttak, hogy megépítsék belőlük a saját alakzataikat. A színészeknek integrálniuk kellett ezt a játékot az előadásba. Ez a színház fogékony a közönségére, helyet ad a közönségi részvételnek és a színpadi improvizációnak.

Az öt szerepet játszó öt színész: Építőkocka, Ház, Út, Hadsereg Úr és Beszéd a legegyszerűbb helyzeteket, a legegyszerűbb konfliktusokat használják ki, amelyek a legfiatalabb nézők számára is érthetőek. Egy építőkockából felhúzott épület összeomlik és megüti az egyik szereplőt – Építőkockát. A kézenfekvő reakció erre a kiáltás, *Aaaaahh!*²³ A többi szereplő természetesen kacagni kezd: *Ha, ha, ha, ha, ha!* Út újraépíti a házat és büszkén rámutat, *Oh! oh! oh!* A többiek álmétkodnak, *Óóó...* Minden gyerek megérti az ilyen helyzeteket, hiszen a saját életéből ismeri őket. Otthon vagy az óvodában mindennap történik valami ehhez hasonló. Az egész darab ilyen végtelenül egyszerű eseményeken alapul. Később a színjátékban más játékok tűnnek fel:

- szójátékok (sorozatok, amelyekben az első három szó értelmes, a következő néhány viszont már játék a hangokkal, halandzsa: ház, mama, papa, popo, jojo, juju);

- szóasszociációs játékok;

- játékok a szavak hangjaival, amelyek a színpadi tevékenység közben nyernek értelmet; pl. az egyik színész eldob egy építőkövet, miközben azt kiáltja: „fény”, „nehéz” vagy „tűz”; a másik szereplőnek úgy kell elkarnia a kockát, hogy közben a kimondott szóra válaszol valamiképpen;

- „színeléses” játékok – esküvősi, „kinn a bárány, benn a farkas” stb.

Az összekötő narrációt nélkülöző események, amelyekkel itt dolgozunk van, az előadás teljes ideje alatt egy adott üzenetet közvetítenek. *Ennek az elvnek a célja bemutatni a folyamatot, amely során komplex (elsősorban lelki- és testi) állapotok alakulnak ki – azaz az állam és a társadalom fejlődését; a személy fejlődését gyermekkortól érettségig, izolációtól családig, családtól nemzetig.*²⁴

A nézők a darab kezdetétől a legegyszerűbb helyzetek tanúi, ez pedig egyfajta közösséggé kovácsolja őket.

22 Beszélgetés Krystyna Mitobedzkával: *Szabad tér a képzeletnek (Wolne miejsce dla wyobraźni)*. Megjelentette a Sziléziai Egyetem Cieszyńi Karának hivatalos folyóirata, a *Filia*, 1995. no.25.

23 Az idézett részlet K. Mitobedzka *Siała baba mak. Szójátékok a színházban (Siała baba mak. Gry słowne dla teatru)* című könyvéből származik (Wydawnictwo A, Wrocław, 1995.).

24 Az idézet a következő darab kéziratához csatolt jegyzetekből származik: *Haza (Ojczyzna)*, K. Mitobedzka.



K. Mitobedzka: Haza, 2019. R: A. Błaszczyk, T: J. Kubik, Z: P. Rychert. Białaluka Bábszínház. J. Zitmana Bielsko-Bialában



Az előadás cselekményét szükségtelen lenne magyarázni (és a szerzői szándékkal is ellenkezne). A színháték értelme sokkal inkább érzésekből és benyomásokból bontakozik ki, mint intellektuális reflexióból; a gyermek érzékenységéhez és képzelőerejéhez folyamodik. Az előadást néző gyerek a *Haza* címben megjelenő közösség *érzetét* tapasztalja meg, nem a fogalom *definíciójával* kerül tisztába.

Mitobedzka szövegeiben egy hatalmas nyílt tér, a szerző szavaival élve „a képzelet tere” tárul, betöltésre várva, a rendező és a színház elé. Új megközelítése ez a gyermekek drámairodalmának.

Összességében kijelenthetjük tehát, hogy Jan Dorman, később pedig Krystyna Mitobedzka, valamint a poznańi Marcinek Bábszínház művészi csoportjának (Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wiczorkiewicz és Jan Berdyszak) színházi kísérletei úttörő jelentő-

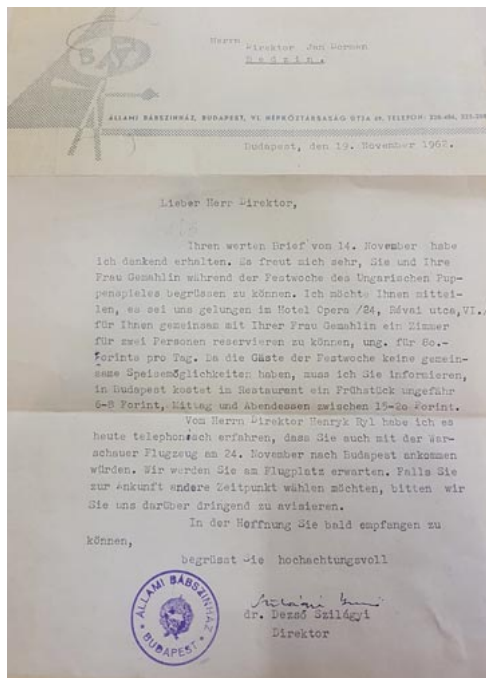
ségűek voltak a gyermekeknek szóló új színház kialakításában. Ez a *játék színháza* néven ismert színház a saját játékszabályainak és gyermekjátékok szabályainak megfelelően működik. Rugalmas szerkezete a közönséget képező gyermekekkel való közvetlen kapcsolat során alakul ki. Az előadás, amely ily módon megszületik, nélkülözi a cselekményt, vagy sok történetrészletből áll össze, színházi mozaikot alkotva. Ez a színház a színházi módszerek szintézise, a képzelet, a metafora színháza. Célja, hogy ösztönözze és fejlessze a képzelőerőt, hogy gondolkodásra késztesse, és hogy megmutassa a világot annak teljes összetettségében, veszély- és örömforrásaival együtt, így segítve a fiatal nézőket az életben való boldogulásban.

Fordította Papp-Zakor Ilka

THEATER OF PLAY

The connection between play and theater is close and unambiguous; theater is a form of play, more precisely, it *emerges* from play. It is not surprising, then, that theater and play can be united and blended. In the Polish theater, Jan Dorman, founder of a theatrical movement called the theater of play, developed this idea and put it into practice.

The author of this article analyzes in detail Dorman's artistic career and the characteristics of his work. The most important stop on Dorman's artistic journey was the founding of the Children's Theater in Zagłębia (TDZ) in Bedzin. Characteristic of Dorman's theater work is a complexity that requires a great deal of intellectual effort from the audience. Even when it was relatively easy for children, it proved more difficult for adults. In Dorman's words: "I'm not afraid to stage performances that are incomprehensible, made up only of images and associations. My principle is that the theater should never explain, just suggest. Theater is about making people more sensitive! I do not let my spectators watch the performance idly, I force them to be constantly alert, to work actively, to think." Jan Dorman's experiments were continued and further developed by Krystyna Mitobedzka. We can state that the theatrical experiments of Jan Dorman and later Krystyna Mitobedzka and the artistic ensemble of the Marcinek Puppet Theater in Poznań were pioneering in the design of a new theater for children. This theater, known as the Theater of Play, operates according to its own rules which often embody the rules of children's games. Its flexible structure develops through direct contact with children. The performance, which is born in this way, lacks plot but is composed of many story details which form a theatrical mosaic. This theater is a synthesis of theatrical methods, a theater of imagination, of metaphor. It aims to stimulate and develop the imagination, to make you think, and to show the world in its full complexity, along with its sources of danger and joy, thus helping young audience members to thrive in life.



Budapest, 1962. november 19.

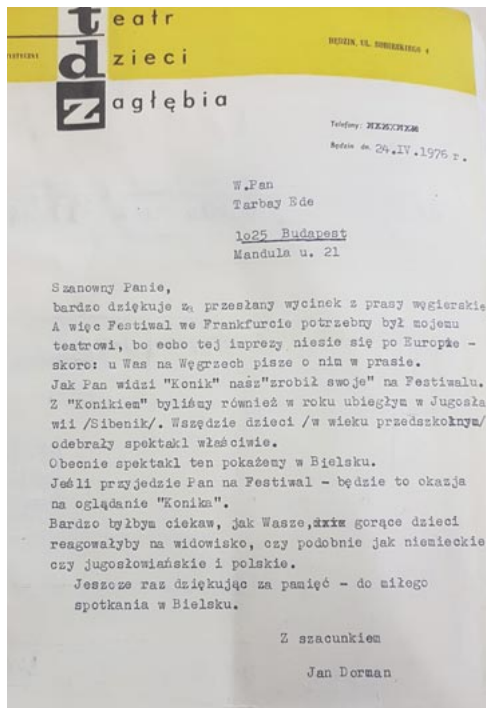
Kedves Igazgató Úr,

köszönettel megkaptam november 14-i levelét. Nagyon örvendek, hogy a Magyar Bábjátzás Ünnepi Hetén köszönhetem Önt és feleségét. Tudatni szeretném Önnel, hogy sikerült a Hotel Operában /M. ker, Révai (sic) utca 24. / az Ön és házastársa számára egy szobát foglalnunk két főre, kb. napi 80 forintért. Minthogy az Ünnepi Hét vendégeinek nincs közös étkezésre lehetőségük, tudomására kell hoznom, hogy a budapesti vendéglőkben a reggeli nagyjából 6-8 forintba kerül, az ebéd és a vacsora pedig 15 és 20 forint között.

Henryk Ryl igazgató úrtól ma telefonon megtudtam, hogy Önök is a november 24-i varsói repülővel érkeznek. Várni fogjuk Önöket a reptéren. Amennyiben más időpontot szeretnének választani az érkezésre, kérem, sürgősen értesítsen!

A mielőbbi találkozás reményében
üdvözlöi Önt

dr. Szilágyi Dezső
igazgató



Tisztelt Tarbay Ede Úrnak

1025 Budapest, Mandula u. 21.

Tisztelt Uram,

köszönöm szépen a magyar sajtóból származó részletet, amit elküldött! Ezek szerint tehát szüksége volt a színházamnak a Frankfurti Fesztiválra, amelynek híre bejárja Európát, hiszen: Önöknél, Magyarországon is ír róla a sajtó.

Mint látja, a mi „Pónilovunk” „megette, ami tőle tellett” a Fesztiválon. A „Pónilovunk” a múlt évben Jugoszláviában /Sibenik/ voltunk. Az /óvodás korú/ gyerekek mindenhol jól reagáltak az előadásra.

Pillanatnyilag Bielskóban mutatjuk be. Ha Ön is el látogat a Fesztiválra, lehetősége lesz majd a „Lovacs-kát” megnézni. Kíváncsi lennék, hogy a forróvérű magyar gyerekek hogy reagálnának erre a látványra - vajon úgy, mint a német, vagy ahogy a jugoszláv és lengyel gyerekek?

Még egyszer köszönöm, hogy emlékezett rám. A viszontlátásra Bielskóban.

Tisztelettel,
Jan Dorman

Ewa Tomaszewska

JAN DORMAN MAGYARORSZÁGI KAPCSOLATAI

A DORMAN ARCHÍVUM DOKUMENTUMAI ALAPJÁN

Jan Dorman (1912–1986), a lengyel színház egyik legkiválóbb és egyben legeredetibb alkotója, pályája kezdetétől gyűjtött minden adatot: ezekből nőtte ki magát a hatalmas Dorman Archívum, melynek pillanatnyilag a varsói Zbigniew Raszewski Színházi Intézet viseli gondját. Párhuzamosan a levéltárral, amelyet kezdetben személyesen Dorman kezel, létrejöttek az általa alapított színházak adattárai – először a sosnowieci Iskolaközi Gyerekszínházé (1945), amely a későbbiekben (1946–1949) Kísérleti Gyerekszínház néven működött, majd a már professzionális Zagłębiei Gyermekszínházé Bedzinben (alapítás: 1951). Idővel a magán- és színházi archívumok egyetlen, kimeríthetetlen gazdagságú adattárá olvadtak össze, nemcsak Dorman színházát, életművét és életét dokumentálva, de kivételes képet szolgáltatva a korszakról is: az emberek életmódjáról, egymás közti viszonyairól és az őket összekapcsoló kötelékekről a történelem színpadán. Dorman ugyanis egész életében alakította és gondozta archívumát. Minden eseménynek, utazásnak, bemutatónak megvolt a saját, kézzel készített és feliratozott (egy vagy több) dobozkája, amelyben – a forgatókönyv és a színpadra vitelhez kapcsolódó jegyzetek mellett – szórólapok, emlékek, folyóiratok, de általános jellegű észrevételekből, levelekből, iratokból, jegyekből, számlákból, rajzokból össze- ragasztott füzetek kaptak helyet. Minden ilyen füzet az adott eseményhez fűződő információk páratlan gyűjteményét tartalmazza. Itt találhatóak a Jan Dorman magyarországi kap-

csolataira vonatkozó anyagok is. A nemzetközi kapcsolatok akkori leglényegesebb terepét a fesztiválok és színházi kiadványok jelentették¹. 1962. július 11-én az UNIMA lengyel szekcióját meghívták a budapesti Állami Bábszínház alapítása 15. évfordulójának megünneplésére. A meghívót a színházigazgató, a magyarországi UNIMA elnöke, Szilágyi Dezső írta alá. Ennek értelmében Dorman és lengyel bábszínészek egy csoportja (köztük Zofia Jarekowa, Krystyna Mazur, Jerzy Dargiel) november 25. és december 2. között gazdag színházi programban vett részt Budapesten. Az Állami Bábszínház előadásainak bemutatója mellett amatőr bábszínházak előadásaira, tudományos konferenciára, az UNIMA IX. Kongresszusára, báb- és gyerekrajzkiállításra, valamint filmvetítésre is sor került. Vélhetően itt ismerkedett meg Dorman Bálint Endrével és más magyar alkotókkal. Ekkor találkozott a svéd festővel, Anna Wiebennel is, akivel a későbbiekben levelezést folytatott. Dorman Szilágyinak adta emlékebe Koziotek Matotek (a „Csacsi Kecse”)² bábfiguráját saját előadásából, amely az akkori lengyel bábszínház egyik legavangárdabb produkciójának számított (Koziotek Matotek, bemutató: 1962.05.29.).

Visszatérte után Lengyelországba Dorman felvázolt egy beszámolót az utazásról (ezt azonban nem publikálták), és meghívja a bedzini Zagłębiei Gyermekszínházába Koós Ivánt (Dorman helytelenül, mindenütt Kós Ivánként írta nevét – a szerk.)³, az Állami Bábszínház bábtervezőjét, akinek Budapesten látott

1 Emlékezzünk, hogy internet még nem létezett, a televíziózás gyerekcipőben járt, létezett azonban a Keletet Nyugattól elválasztó „vasfüggöny”, a Keleti Blokk országaiban uralkodó politikai helyzet pedig lehetetlenné tette a határok szabad átlépését.

2 A fordító megjegyzése.

3 Dorman jegyzeteiben felidézi, hogy: „Kós úr már 1959-ben, Varsóban megajándékozott néhány fényképpel, eligazítást nyújtva az Aurora színház (ez természetesen Kós úr színházának neve) szándékairól és munkastílusáról” – nehéz lenne azonban megmondani, milyen alkalommal történt ez.

Prokofjev-előadását, a Péter és a farkast rendkívül érdekes bábszínházi propozíciónak tartotta. Koós Iván NDK-s vendégek csoportjával nézte végig a bedzini előadásokat és színházi próbákat.

A hetvenes években Dorman közeli ismeretségbe került Tarbay Ede költővel, az Állami Bábszínház akkori dramaturgjával. Az Archívumban szerepel egy 1973. május 25-i keltezésű levél Tarbaytól, melyben a Bielsko-Biala-i Nemzetközi Bábszínházfesztiválon megnézett Dorman-előadásról, a Kubuś Fatalistáról (Mindenmenteg Jakab) ír. „A fesztivál legjelentőségesebb eseményének” nevezi: „Az Ön előadása egyaránt hatott értelemre és érzelmekre; a színészek mindent pontosan kiszámoltak, a nézők azonban ezt nem láthatták. A Janus-arcokhoz hasonlóan egyszerre humoros és komoly előadás. Nemcsak Diderot (és Beckett) gondolatai fogalmazódnak meg benne az Ön egyéni filozófiájával összhangban, de Ön is szót ejt, mintegy mellékesen, a bábszínházban beállott válságról (amely, úgy gondolom, világszerte megfigyelhető). Akkor történik ez, amikor a szemétkukában, összegyűrt papírok között, megtalálják Pierrot álarcát, felveszik egy pillanatra, majd újra elhajtják. Milyen keserű üzenet! Közvetlenül a műfaj jelenlegi helyzetére vetett pillantás, a dolgok kendőzetlen megjelenítése, amely sokak ellenkezésével dacol.”⁴

Tarbay egy másik, a varsói Lalka Színházban színre vitt Dorman-előadást is megemlíti – a Candide-ot (bemutató: 1972.09.05). Azt írja, hogy sok jót hallott a darabról, és reméli, hogy megtekintheti, amikor

az 1973/74-es évadban Lengyelországba utazik. Emellett engedélyt kér megnézni Dorman színházának próbáit és előadásait, mivel: „Az Ön színháza és az Ön [művészi] jellemvonásai érdekelnek mindenek előtt”.

Dorman Archívumában még egy – ez alkalommal Dorman által Tarbaynak írt – levelet találunk, amelyben tudatja, hogy eljutottak hozzá a magyar sajtóból származó kivágások az ő frankfurti „Experimenta 5” Fesztiválon való részvételéről, ahol a Konik (A kis póniló – bemutató: 1975.02.08.) című előadás magára vonta a figyelmet. Ezután a Konik šibeniki (Jugoszlávia) bemutatójára is kitér, így tanakodva: „hát a ti forróvérű gyerekeitek hogyan reagálnának erre a látványra – vajon úgy, ahogy a német, vagy ahogy a jugoszláv és lengyel gyerekek?”. Sajnos azonban a Konik sosem jutott el Magyarországra.

Természetesen akad sok kérdés, amelyre az Archívumban nem lehet választ találni. Az anyaggazdagság ellenére elveszett sok tárolt dokumentum, már csak a költözések során is, illetve az állandó székhely hiánya miatt. Jelenleg azonban a Zbigniew Raszewski Színházi Intézetnek köszönhetően az Archívum rendezett, így érdemes meglátogatni, hiszen meglepő adatokra akadhathatunk benne, melyek gyakran szolgálnak izgalmas kiegészítésként a múlttól alkotott tudásunkhoz.

Fordította Papp-Zakor Ilka

JAN DORMAN'S HUNGARIAN RELATIONS

On 11 July 1962 the Polish section of UNIMA was invited to celebrate the 15th anniversary of the founding of Állami Bábszínház in Budapest. The invitation to this event was signed by Dezső Szilágyi, president of the Hungarian UNIMA. Between 25 November and 2 December, Dorman and a group of Polish puppeteers attended a versatile theatre program in Budapest. Apart from the shows of Állami Bábszínház, performances of amateur puppet theatres, symposia, the 9th Congress of UNIMA, exhibitions of puppets and children drawings, and movie shows were organized. After returning to Poland, Dorman wrote an account of the trip, which we present here.

⁴ Tarbay Ede franciául írott levele, 1973.05.25.

Jan Dorman

BENYOMÁSOK A BUDAPESTI ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZ FENNÁLLÁSÁNAK 15. ÉVFORDULÓJÁRA RENDEZETT ÜNNEPSÉGRŐL

PUBLIKÁLATLAN SZÖVEG 1963-BÓL

Bár az ünnepség programján, amelyre Szilágyi Dezső igazgató hívott meg bennünket, kezdettől fogva szerepeltek műkedvelők produkciói is, a Bábszínház néhány napos előadássorozatától fáradtan nem mindenkinek volt ereje „megtekinteni” az amatőröket. Budapest kegyes volt hozzám. Kibírtam. Nem bánom. Mert éppen az amatőrök kárpótltak a hiányérzetért, vagy pontosabban a túltelítettség érzetért, amit a profi színház hagyott bennem.

Ironikus, hisz annyira számítottam Szilágyi úr színházára! Számítottam rá a varsói Fesztiválon való fellépésük után¹, *A császár új ruhája* pompás előadása óta. Akkor döntöttem el, hogy megismerkedem a színház teljes alkotói munkájával, és örömmel vettem a meghívást a 15. évfordulóra.

Lengyelországból nagy csoport érkezett. A szervezők magyaros. Dolgosan telt a nap. Temperamentummal teli előadások, nagyszerű színészek, hibátlan technikai megvalósítás, a nézők reakciója ragyogó. Lenyűgöző volt. De később, három nap múlva belefáradtam. Miért? Talán túl sok volt a benyomás? Nem, a művészi eszköztárra untam rá. A formák egyformaságára, a mindig ugyanúgy tökéletes, minden változatosságot nélkülöző kivitelezésre. Minden előadásban ugyanaz volt az ismeretlen elem. Vártam, hogy fény derül valami félreértésre. Hiába.

Csak az amatőrök szabadítottak fel. Boldogan tértem haza Budapestről. Bánhatod, Mazurka!² Bánhatjátok mind, ti, akiket kimerített a budapesti Bábszínház tizenkét előadása. Ma, párhónapos pihenés után, nagyra értékelem Szilágyi úr színházának munkáját, de a szívem az amatőröké.

A műkedvelők előadásait a Festsaal des Rathausesben (német nyelvű program) tekinthettük meg. A hatalmas városi terem semmiképpen sem segíthette a befogadást. Egyébként sem tett eleget a bábszínház minimális feltételeinek (lakályosság, akusztika, láthatóság) sem. Ez a körülmény megjelölésaimben a szervezők számlájára írandó, és igazolja az előadók nem egy botlását.

Az első este

Erre az estére három előadást helyeztek kilátásba. Egyet néztem meg. Egyszerűen a helyi lengyel közösséggel való találkoznunk miatt, és – mint említettem –, mert a Bábszínház profi műsora akkorra elfárasztott, így nem számítottam az amatőrök bravúrijaira. Alig értük el az utolsó előadást.

Ezt a Bábszínház általam is ismert díszlettervezőjének, Koós Ivánnak a társulata mutatta be. Koós Iván úr alapvető munkája mellett rendezéssel is foglalkozik. Még 1959-ben, Varsóban megajándékozott néhány fényképpel, amelyek az Aurora színház (így hívják Koós úr színházát) felvetéseiről és stílusáról engedtek fogalmat alkotni. A színházat közelebbről nem ismerem. És ma – ez aztán a szerencse! – eljutottam az előadására. Ma – a véletlenek mily különös egybeesése – a *Péter és a farkas* mutatja be. Hiszen már jónéhány éve szeretném színre vinni Prokofjevét. Egyedül a szerencsétlen Opera Bałtycka hibája, hogy miután végignéztem a balettjüket, kedveszegetten elhalasztottam a balett otthoni, bedzini bemutatását. Ki akartam szellőztetni a benyomásokat. Borzalmas benyomások voltak!

1 Dorman itt a Nemzetközi Színházfesztiválra gondol, amelyet az UNIMA VIII. Kongresszusa alkalmából rendeztek 1962. június 17. és 26. között Varsóban.

2 Azaz Krystyna Mazur, teatrológus, színikritikus, az UNIMA Lengyel Szekciójának (POLUNIMA) első titkára.

Aztán Koós meglepett ezzel a színpadi munkával. Hogy díszlettervező, azt könnyű észrevenni. A színen mindenhol madzagok, a Farkas, akit csefогással körbetekertek, nem győzi le a tréfás Pétert. Mert bár a Farkas-bábu puha és fúrge, a madzagok megnehezítik a szökést. A vadászok még időben elállják a visszatérő utat. A Farkas feladja.

Összevetve az én régi elképzeléseimet Koós Iván színpadképeivel, belátom: jól történt, hogy nem történt meg. Koós Prokofjev zenéjében megragadta a közös témát, amely minden szereplő zenei motívumát behálózza, felfigyelt a fő téma ritmikus visszatéréseire, és – madzagok boglyáját halmozva (szó szerint is) a színpadra – játékosan gombolyította Péter és a Farkas történetét. A díszlettervező a rendező helyett is dolgozott. És a rendező, nem zavarva a zenét, ami az előadásban természetesen a legfontosabb, könnyedén vezeti végig a bábokat a librettó véznácska cselekményén.

Csak most jövök rá, hol hibázott az Opera Bałtycka: náluk táncoltak, játszottak, *bemutattak*, Prokofjev pedig a zenei illusztráció pozíciójába szorult, megszünt létezni. Koós bábjai ezzel szemben nem a librettóból származnak, hanem a zeneszerző elképzeléseiből. A színpadi mozgás a zenei kifejezőmód lecsapódása. A rendező a zenét tekintette az előadás szövetének és vérének, a munka, amit ő hozzáadott, csupán szerény kiegészítés a vér állagának feljavítására. A konvencióra, amelyet Koós a színpadra vitelben alkalmazott, nincs analógia, és nehéz röviden megfogalmazni az előadás értékét – nekem, a bábosnak ez a látvány hatalmas felfrissülést hozott.

A második este

Ezen a napon végig a műkedvelők előadását vártam, nehogy lemaradjak róla. Nem maradtam le. Feleségemen kívül, aki elkísért, mellettem ül

Zofia Jaremowa³, a krakkói igazgató, eljött „Bajowy” („Mesemondó”) Dargiel⁴ igazgató Varsóból, de itt van egy idegen is, aki percről percre egyre kevésbé idegen, nemsokára pedig már nagyon közel kerül hozzánk. Egy idős, magyar hölgy foglalt mellettünk helyet. Őszülő öregecske, de beszél lengyelül, és egyetlen hiba nélkül tudomásunkra hozza, hogy az elmúlt évben a mi tengerpartunkon, Władysławóban süttette a vén bőrét. Azért ült mellénk, hogy Lengyelországról beszélgessünk. Az attrakció tehát még az előadások előtt kezdetét vette. Csakúgy mint tegnap, ma is három társulat lép fel. A polonistánk, mint ez a későbbiekben kiderült, tökéletesen ismeri a társulatokat. Beszámol a megalakulásukról és lelkesen mesél a munkájuk gyümölcseiről. Még kíváncsibban, a tegnapi Péteről fűtötten vártam az első előadást.

Kezdetnek ott volt dr. Maliktól⁵ A *papírsárkány története*. Az amatőrök Szegedről érkeztek. Az előadás érdekesnek ígérkezik. A Papírsárkány-bábu rendkívül bájos. Színe lépése egyszerű, költői. De a Papírsárkány nem érzékeli részünkről a rokonszenvet, és az ablakon át kirepül a messzeségbe. A messzeség nem mélykék – hanem igazi, valóságos. A tévelygő Papírsárkány lírája Malik úr hosszú dialógusain akad fenn, aki csehszlovák módra praktikussá teszi (és nem életre kelti) a tárgyakat, a tehetetlen amatőrök pedig erejüket vesztik. A színpadot unalom lengi be. Sajnálom, nagyon sajnálom a műkedvelőket, a kellemet, amivel a bábokat mozgatják. Zokon veszem, hogy sikertelenül próbálkoztak Malikkal. A színház, amely az utcán való közlekedést iskolásan porciózva tanítja – vesztésre van ítélve. Az amatőrök vesztettek. De a színpadi térben oly kecsesen mozgó Papírsárkányra emlékezni fogok. Az előadást a magyar néink megtapsolta, de csak tartózkodón. Mit mondta, a következő társulat fellépése nagyobb ünneplésre lesz érdemes. Igaz volt.

3 Zofia Jarema (1919–2008), a krakkói Teatr Lalek i Maski Groteska akkori igazgatója, egyike a lengyel bábszínház legfontosabb művészeinek.

4 Jerzy Dargiel (1917–1973), a varsói Teatr Baj akkori igazgatója.

5 Jan Malik (1904–1980), rendező, szerző, a prágai Ústřední loutkové divadlo igazgatója, a DAMU (Divadelní fakulta Akademie múzických umění) bábos tanszékének megalapítója, a háború utáni csehszlovák bábművészet úttörője.

A békéscsabai Napocska Bábszínház⁶ előadását a Napocska-báb konferálja fel (innen a színház neve is) [Dorman így említi a Napsugár Bábszínház nevét. – a szerk.] Esztétikus, grafikai szempontból igényes műsorfüzet mutatja be a *Der Markt* (Vásár) színpadra alkalmazását, Kovács Ildikó munkáját Weöres Sándor verse alapján. A látvány minden nézőt lenyűgözött. Ez az alkotókat dicséri, bár maga az előadás témája is hálás.

A vásárra vonattal megyünk. Az idő természetesen napsütéses. Napfényben minden szép, a bódék hívogatnak. Ki ne kóstolná meg utazás után az illatos mézeskalácsokat? De a cirkusz még jobban csábít. Mindenki megnézi az előadást. A program után hazavonatozunk.

A szűkszavú tartalom garantálta a sikert. Igen. Ezek a műkedvelők tudják vagy érzik, hogy a színház más eszközökkel rendelkezik, mint az irodalom, a képzőművészet és a zene, hogy ezeknek az eszközöknek az összeötvözése teremti meg a színházat. Semmi sem ismétlődik: a tánc, ritmus és a kompozíció funkciója. A szín kiegészíti a formát, a forma takarékos, kifejező. A rendező egyesíti az összes elemet, amelyek egymásból származnak – a zene nem a szót erősíti meg, a szó nem a mozdulatot egészíti ki, a mozdulat a zenét vezeti be.

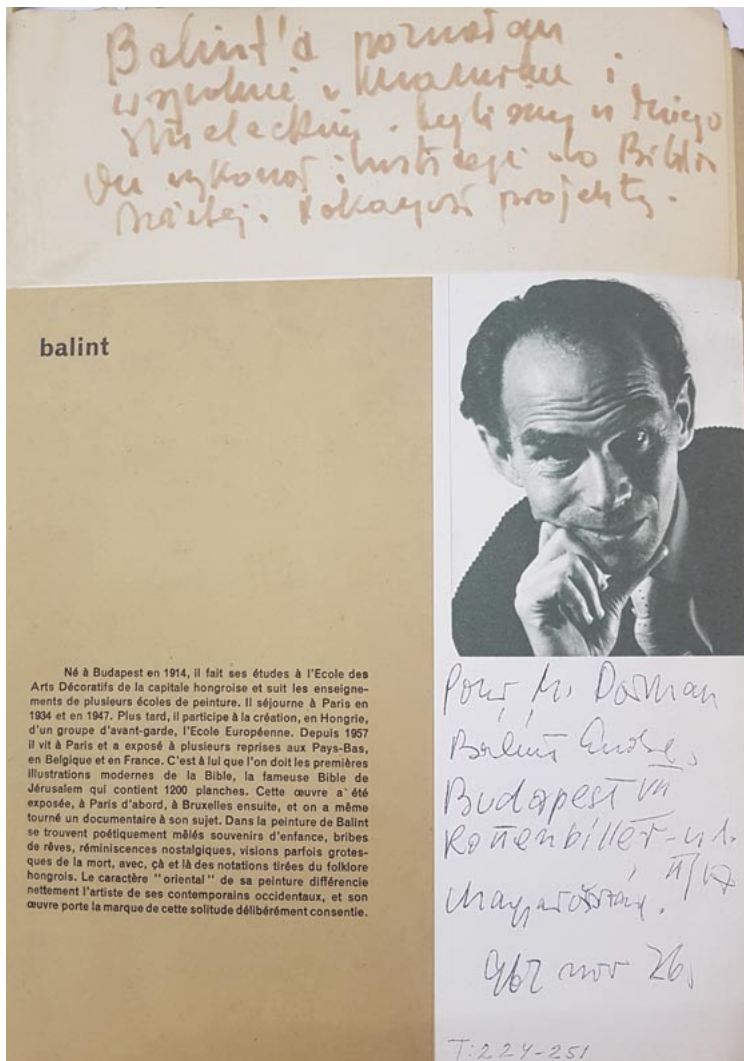
Jaremowa csak ült elbűvölve, de még Dargiel is értette, amit látott. Ezek az amatőrök szép színházat csináltak.

A debreceni műkedvelők előadása nem kevésbé igényes és sikeres. Míg a Napsugár előadása tényleg napfényes volt és könnyű – addig ez a harmadik darab komoly és nehéz. A Szabó Ferenc zenéjével megtámogatott pantomim mély benyomást tett ránk. Síkbábok drótokból kirajzolt fejjel – az előadás helyenként a mozgó képre utalt, de csak utalt, hiszen a műsor szerzője a rajzos formától való eltávolodását konvencióként alkalmazta. És ez váratlan asszociációkra adott alkalmat. Az előadásban a színnek szimbolikus szerepe volt! Ez szín és társadalmi rétegek középkori megfeleltetését juttatja eszünkbe. A színnek itt hatalmas tétje van, például a zöld síkok között akad egyetlen piros, és az lesz a hős. A rajz belépése a piros síkba a szerepváltás szándékára utal. Magyarországi amatőrök – köszönöm Nektek az esztétikai élményt!

(JAN DORMAN ARCHÍVUM, Zbigniew Raszewski Színházi Intézet, Varsó)

Fordította Papp-Zakor Ilka

6 Dorman lengyelül hivatkozik a bábszínházra: „Stoneczko”. (A fordító megjegyzése)



Bálintot Mazurkával és Strzeleckivel együtt ismertem meg. Jártunk nála. Illusztrációkat készített a Bibliához. Terveket mutatott.

DORMAN IN BUDAPEST

This memoir draws attention to a hitherto unknown fact: Jan Dorman, an outstanding puppet innovator, took part in a series of festivities for the fifteenth anniversary of the Hungarian State Puppet Theater from November 25 to December 2, 1962, as a largely unknown guest. This article emphasizes the oddity that the Polish artist, who banished the screen and declared war on classical canon, was the guest of an institution that at the time was still rigidly adhering to the rules. These were exactly the rules against which the soon-to-be-known rebel was waging war in his 1958 production of Niteczka the Tailor (Krawiec Niteczka).

Balogh Géza

DORMAN BUDAPESTEN

Az Állami Bábszínház fennállásának 15. évfordulóján, 1962. november 25. és december 2. között ünnepi hetet rendeztek a magyar fővárosban, amelyhez egy nemzetközi UNIMA konferencia is kapcsolódott. (A kerek évfordulót úgy alakították ki, hogy a Me-sebarlang megnyitásától számolták az éveket.) Ez volt Szilágyi Dezső igazgatói működése során az első nemzetközi rendezvény, melynek cseppet sem titkolt célja, hogy az intézmény végre bekapcsolódjon a műfaj egyetemes vérkeringésébe. Az eseményen részt vett a szervezet elnöke, Max Jacob,¹ Henryk Jurkowski, akkoriban a végrehajtóbizottság tagja, Jan Malík², Blattner Géza és a bábos világ számos más ismert képviselője. A jubileumi napokon bemutatták a színház akkori teljes repertoárját, kilenc gyermek- és öt felnőtt-produkciót. Ezzel egy időben bábörténeti és gyermekrajz kiállítás is nyílt. A rádió naponta beszámolt az eseményekről.

A meghívottak között volt a Lengyelország határain túl ekkor még jóformán teljesen ismeretlen Jan Dorman is. Majd hatvan év távolából nehéz megfejtetni, hogy került a rangos listára. Igaz, ekkor már túl volt a *Cěrnácska szabócska* premiején, amelynek színpadán először jelentek meg a bábokat életre keltő színészek. Az esemény azonban eleinte még hazájában is inkább meghökkenést keltett, mint szenzációt. 1945-től vezette gyermekszínházát a sziléziai kisvárosban, Sosnowiecben, majd 1949-ben átköltözött Bedzinbe, hogy ott megalapítsa nevezetes műhelyét, a Teatr Dzieci Zagłebiąt. Itt állította színpadra 1961-ben Josef Pehr³ komédiáját, a *Gulliver a kesztyűsbábok országában*⁴, amely hamarosan

számos országban, köztük a budapesti Állami Bábszínházban is bemutatásra került.

Szilágyi aligha sejtette, hogy a külföldi vendégek között egy olyan alkotó is van, aki néhány éve hadat üzent a színészeket eltakaró paravánnak. Ő még 1971-ben is így fogalmazta meg bábszínházzal kapcsolatos nézeteit: *„A bábjáték újkori fejlődése mutat egy, a tradíciókkal teljesen ellentétes irányzatot is. Több alkotó – nyilván az élőszínház ösztönzésére – meg akarja szüntetni a bábszínház illúziójellegét. Leleplezi a bábszínház eszközeit úgy, hogy eltávolítja a színpadi takarást és megmutatja a bábjátékost is a maga testi mivoltában, mozgatási trükkjeivel együtt. A stilizált bábu és a natúr bábjátékos kontrasztjának, továbbá az életre keltés folyamatának a szemlélése kétségtelenül érdekes hatást kelt, de a legtöbb esetben bizonyos idő után zavarja a nézőt. A mozgatás technikája önmagában nem elég érdekes színpadi látvány, ugyanakkor megakadályozza a nézőt amúgy is nehezen megteremthető együttjátszási vágyának a teljesítésében. Annyira különálló két fizikai objektum marad az alak és a játékos, hogy soha nem olvadhatnak össze, ami pedig esetenként az elidegenítő élőszínházban is követelmény. (Másképp nem lehet, ilyen vagy olyan célok érdekében, valamiféle illúzióból kirángatni a nézőt és az értelmére apellálni.)*

A dezilluzionista bábszínház általában nem éri el legfőbb céljait, azt, hogy eszközeit tovább gyarapítsa, illetve, hogy az élőszínházhoz hasonlóan ambivalencia érzést keltsen a nézőben. Csak akkor sikeres az ilyen kísérlet, ha olyan gondolatot akar megjeleltetni, amely a bábuk zárt világával együtt lehetetlen:

1 Max Jacob (1888–1967) német bábjátékos, társulatvezető, kiváló Kasperl-játékos. 1957-től haláláig volt az UNIMA elnöke.

2 Dr. Jan Malík (1904–1980) cseh bábjátékos, rendező, író, pedagógus, 1933-tól 1972-ig az UNIMA főtitkára, majd tiszteletbeli elnöke.

3 Josef Pehr (1919–1986) cseh színész, bábjátékos, író. A prágai Nemzeti Színház tagja, a Művészeti Akadémia tanára. Legnépszerűbb bábjátékát Lengyelországban *Egy sajtukac kalandjai* (Przygody Wiercipiety), Magyarországon Rosszcsont Peti címen játszották.

4 Gulliver v Maňáskově

például ha be akarja mutatni a mozgató erő és a mozgott lény viszonyát, ez utóbbinak a lehetetlenségét, satöbbi. Egyébként öncélú formajáték marad, és mindig azt a gyanút kelti, hogy a paraván nélküli bábjátékos – magát mutogatva – exhibicionista ösztöneit akarja kiélni. Jobban, mint az élőszínhész, aki azért, ha láthatóan is, mindig elrejtőzik az alak és az író mondanivalója mögé.”⁵

Szilágyi nemzedékértársa és barátja, Dorman honfitársa, Henryk Jurkowski, aki maga is elkötelezett híve a zárt, paravános játékmódnak, megengedőbb a formabontó és az illúziókra fittyet hányó törekvésekkel szemben. Másfél évtizeddel később ezt írja a *Figur und Spiel im Puppentheater der Welt* című reprezentatív német UNIMA-kiadvány előszavában: „A hagyományos színház kifejezőeszközeinek revíziójából következett a többi alkotóelem – köztük a tér, melyben a báb cselekszik – felülvizsgálata is. Csak a hagyományos színházak maradtak meg a paravánszínpadnál (Punch-játék), a doboz-színpadnál (Guignol-játék), a dobogóknál, mint például a Bunraku-színház, vagy az árnykszínháznál, mint az indonéz vagy az indiai árnyjáték. Az új színház szüntelenül új színpadtér után kutat. A bábszínházban ez a szokásos színpad alkalmazásával kezdődött, vagyis a bábok szükségleteihez képest nagyméretű színpadnyílással. Itt szinte teljesen eltűntek az egyes bábok. A tömegjelenetek báb-csoportjaival pótolták azokat. A nagy színpadtól való eltávolodás viszont arra vezetett, hogy a báb ment a közönség közé. A körszínházban a nézőtérrel jelent meg. Végül a paravánját is elvették, és azt ajánlották, hogy a mozgató színésszel együtt jelenjen meg. Legvégül kivezették a bábót a színházból előbb a sportcsarnokokba, majd az utcára, ahol óriás-marionetté, sokszorosára nőtt figurává alakult át.”⁶

2002-ben pedig így írja le Dorman 1958-as formabontását: „Jan Dorman élő színészekkel mutatta be színházában, a Teatr Dzieci Zagłębiában a Cérnáscka szabócska modernizált változatát. A színészek a kezükben tartották a bábokat. Úgy bántak velük, mintha kellékek lennének. Az előadás anti-realisztikus volt, a szövegeket énekelve mondták, mintha gyermekmondókák lennének.”⁷

Tadeusz Kudliński⁸ sok szempontból rendhagyó színháztörténete, a *Vademecum teatromana* a lengyel avantgárd kiválóságai, Kantor és Grotowski mellett szentel megkülönböztetett figyelmet Dorman tevékenységének. „Jan Dorman színháza kissé megtévesztő nevet visel: Gyermekek színháza Będzinben – írja. – A bábszínház és az élőszínház modelljéből született a negyvenes években, magában foglalva az élettelen báb és az élő színész számos lehetőségét; a bábjátékból kiindulva jutott el az élő szereplő dimenziójáig. (...) Dorman újításának lényege a szórakoztatás, mint a gyermekszínház alappillére, valamint a ludizmus elmélete. (...) Johan Huizinga⁹ szerint a mulatság szabad tevékenység, amely az elfogadott szabályok szerint felállított tér-idő határok között bontakozik ki. A mulatság tehát öncélú, nincsenek gyakorlati és haszonelvű távlatai. Feszültség és öröm érzetét kelti, különbözik a mindennapi élet formáitól. (...) Dorman gyermekelőadásainak is a szórakozás áll a középpontjában, de a korábbiaktól különböző elvek alapján. Ő olyan teljes jogú nézőként értelmezi a gyereket, akivel szót lehet és szót kell érteni. De ez nem jelenti azt, hogy kész, nyilvánvaló, gondosan körülírt formában és képekben kellene szót érteni velük, megmagyarázva minden tudnivalót, és még a végén az erkölcsi tanulságot is a szájukba rágnánk. A kölcsönös megértés platformja más természetű. Fel kell ébreszteni a gyerek képzeletét. (...)”

5 Szilágyi Dezső: *A bábjáték műfaji sajátosságai*. In: Zene és bábszínpad, Budapest, 1971. p. 32–33.

6 Henryk Jurkowski: *A báb, mint esztétikai és társadalmi fenomén* (Die Puppe als ästhetisches und gesellschaftliches Phänomen). *A figura és a játék a világ bábművészetében* című album előszava. Berlin, 1977. p. 18.

7 Henryk Jurkowski: *A bábszínház metamorfózisai a huszadik században* (Metamorfozy teatru lalek w XX wieku. Varsó, 2002. p. 93.

8 Tadeusz Kudliński (1898–1990) lengyel prózaíró, színházi kritikus, színháztörténész.

Dorman közös szórakozást kínál közönségének. Jó példa erre a *Brzechwa*¹⁰ műve nyomán készült *Tintapaca* című előadás. A nyomán meghatározás jellemző Dorman viszonyára a szöveghez, mint a közös szórakozás témájához. A szórakozás nem ér véget a színpadon, tovább folytatódik a színház előcsarnokában, ahol a gyerekek közé vegyülők színészek a cselekményben való részvétel érdekében provokálják a közönséget.

Ebben az értelmezésben a szövegnek sincs különösebb jelentősége. Feltételezhetjük akár, hogy mindenki jól ismeri. Sokkal fontosabb a szöveg nyomán kialakuló játék. Megtörtént, hogy a pedagógusok zúgolódtak, mondván: a gyerekek nem értették az előadást. De az igazi szándék a szórakozás volt, és a gyerekek szemmel láthatóan pompásan szórakoztak.

Hasonló elveket vall Dorman a felnőtt közönséggel kapcsolatban is.

Szövegeknyveit színpadi történeteknek lehetne nevezni. Gondolatokat ébresztenek és sok-sok iróniát tartalmaznak. A szöveghez való viszonyt tekintve egy öntörvényű és integráns színházban megvalósított szabad improvizációk sorozatát láthatjuk. Nem a szöveg tartalmával támad a nézőkre, hanem annak hangzási-ritmikai és képi értékeivel. Dorman zeneileg közelíti meg ezeket az értékeket, úgy dolgozza fel, mint egy partitúrát, különféle hang-modulációk egymás mellé állításával, egészen a félig énekelt jayveszékélésig, dallamok, refrének kántálásáig. Fontos szerepet töltenek be továbbá a színpadi látvány képzőművészeti elemei, a tárgyak, a kellékek. Ezek

a különféle értékű és jelentésű elemek kerülnek minden illusztrálást vagy földhözragadt szószertiséget; metaforikus szervezettségben teremtik meg az előadás egységes szerkezetét. Néha a káosz érzetét keltik, de a zűrzavar is szándékos, hiszen a világ nyugtalanságát tükrözi.

Szemére vetették, hogy előadásai nem fedik a válasszott darabcímeiket, alig van közük a szöveghez. Ezért Dorman kifejti, hogy a színháznak – az ő fel fogása szerint – nem az a feladata, hogy fennhangon elmondjon valamilyen irodalmi szöveget, hanem a szöveg, mint kanavász nyomán olyan színházi alkotásokat kíván létrehozni, amelyek gondolkodni, képzelődni kényszerítik a nézőt.¹¹

Törekvései legerőteljesebben Maurice Maeterlinck mesejátékában, *A kék madárban* (1963), Zbigniew Wojciechowski *Hány óra?*¹² (1963) című művében, Oscar Wilde *A boldog hercegében* (1967), továbbá *A kacska és Hamlet* (1968) meg *A kis póniló* (Konik, 1968) című előadásokban érvényesültek. A *boldog hercegben* Brecht és Beckett drámáiból hangzottak el idézetek, a *Don Quijote* feldolgozása „a világ hangjai és süket csendjei” alcímet viselte, a *Szentivánéji álom* vásári komédiaként, a mesteremberek képzeletében megjelenő játékként kelt életre Dorman színpadán. Alekszandr Blok szimbolikus drámája, a *Vásári komédia*¹³ a költő *Tizenketten* című poémájával ellenpontozva fejezte ki a forradalom, mindenfajta forradalom súlyos ellentmondásait.

1978-ban lemondott színháza vezetéséről. Élete utolsó évtizedében tanított és vendégként hozott létre különféle színházi előadásokat.

Halálának tizedik évfordulóján, 1996-ban a Teatr Dzieci Zagłębia felvette Jan Dorman nevét.

9 Johan Huizinga (1872–1945) holland kultúrtörténész. A latin *ludere* ige jelentése játszani, szórakozni, a *ludus* főnévé pedig játék, mulatság. Huizinga *Homo ludens* című könyvében azt állítja, hogy a mulatság is játék. Elméletét pszichológusok és metafizikusok bírálata kíséri.

10 Jan Brzechwa (1898–1966) lengyel költő, író

11 Tadeusz Kudliński: *Vademecum teatromana*. Varsó, 1976. p. 300–302.

12 A darabot az Állami Bábszínház is bemutatta 1973-ban, Hárs László átdolgozásában *Hencidai csetepaté* címmel.

13 Balagancsik (1906)



Ivan Martinka (2019)
Fotó: I. M. magánarchívuma

A vadon, 2015. Odívo.
(Fotó: Dominik Janovsky)



Mária Danadová és
Monika Kováčová (2020)
(Fotó: Katarína Baranyai)

Lenka Džadíková

AZ ODIVO ÉS IVAN MARTINKA: FÉNYHOZÓ

A szlovák bábozás személyi kapcsolatai a megyék által fenntartott, illetve a függetlenként működő színházak között vezettek el a bábos Ivan Martinka és a besztercebányai Odivo csoport tagjai – Monika Kováčová és Mária Danadová – együttműködéséhez. Több mint egyéves előkészület után 2020-ban mutatták be *Fényhozó* (*Svetlonos*) című előadásukat.

Ivan Martinka (1972)

Színész, bábszínész, rendező, bábtervező és bábtechnikus. Színházi, rádiós és filmes munkákban is dolgozik. Szerepelt musicalben, televíziós filmsorozatban és koprodukciós játékfilmben, mindenekelött azonban bábos.

Bábszínész szakon végzett a VŠMU (Pozsonyi Művészeti Főiskola) Bábművészeti Tanszékén 1995-ben. Két évadon át a szlovák Állami Bábszínház (ma Pozsonyi Bábszínház – Bratislavské bábkové divadlo) társulatának tagja volt.

2000-ben került sor a Tóbiás, a tejesember című könyv motívumai alapján színre vitt *Shalom aleichem – Béke veletek* (*Šalom alejchem – Mier s vami*) című előadásának bemutatójára. Ivan Martinka nem csupán egyetlen alkotója (dramaturgja, rendezője és bábtervezője) a produkciónak, de egyetlen előadója is. Az előadás a művész precíz alkotómunkájának és koncentrált bábszínészi játékának bizonyítéka.

2005-ben Ivan Martinka részt vett Andrej Kalinka *A fény éjszakája és a sötétség napja* (*Noc svetla a deň tmy*) című multimédiás előadásában, amely a nagysurányi felújított zsinagóga megnyitójára készült. Öt évvel később közösen színre vitték az *Eposz* című bábelőadást a zsolnai bábszínházban. Többéves együttműködés eredményeként létrehozták a Méz és por (*Med a prach*) elnevezésű

csoportosulást. A *Bártfai passió* (*Bartimejove pašie*), a *Haza, érosz, hit* (*Domov, eros, viera*) és a *Szépség és az undor* (*Krása a hnus*) című előadásaik után váltak szét alkotói útjaik.

Ivan Martinka jelenleg elsősorban mint bábtervező, bábtechnikus és bábkészítő dolgozik színielőadások és filmek számára. A művész huzamos ideig szabadúszóként tevékenykedett, majd betársult egy intézményhez, azonban különféle okok miatt az együttműködés nem tartott sokáig. Nem egészen egy évadon át a nyitrai Karol Spišák Régi Színház (*Staré divadlo*) művészeti vezetője volt. Sikeresen vett részt Andrej Kalinka *Csodák Alízna* (*Zázraky pre Alicu*) című produkciója színrevitelében, amelyet azonban személyi változások miatt röviddel a premier után átdolgoztak.

Legutóbbi színházi működése a nyitrai Új Színházhoz (*Nové divadlo*) kötődik. Két előadásban vett részt, rendezőként pedig megvalósította a *Pinokkió* színrevitelét. Munkájából sugárzik a bábokba vetett hit. A technikai kidolgozottságnak köszönhetően elragadóak és meghatóan gyöngédek a bábok. Nemcsak az ismert mesei előzményről van itt szó. Ivan Martinka olyan kislúként ábrázolja Pinokkiót, aki rossz döntést hozott, melynek következtében félelem keríti hatalmába. Úgy is mondhatnánk, tematizáltan ábrázolja a depressziót. A *Pinokkió*ban megjelenő témákat és érzéseket a *Fényhozó* performansza teljesítette ki.

ODIVO (Csodaország) – Monika Kováčová és Mária Danadová

Az Odivo két tagjában közös, hogy mindketten a besztercebányai Bábszínház az Elágazásnál társulatában dolgoztak (Bábkové divadlo na Rázcesti) – Mária Danadová (1984) mint bábszínész, Monika Kováčová (1988) pedig alig négy évvel később,



Pinokkió, 2017. Új Színház, Nyitra



Aero, 2018. Odivo. (Fotó: Jan Chmelík)

Nyomok az emlékezetben, 2017. Odivo.
(fotó: Jan Chmelík)

mint dramaturg. Színházi látásmódjukat meghatározták tanulmányaik, illetve hogy mindketten a prágai DAMU (Színházművészeti Akadémia) Alternatív- és Bábszínház Tanszékén végeztek, ám nem egyszerre tanultak ott. Útjaik a *P. szerelem* és *B. gyönyör* (Láska P. a vášeň B.) című előadás készítésénél találkoztak, melynek során 2013-ban létrejött az Odivo.

A gyerekek számára készült az az előadásuk, amelyet az amerikai író és illusztrátor, Maurice Sendak *Ahol a vadak várnak* című könyve inspirált. A non-verbális előadásnak jellegzetes része nemcsak a bábjáték, de Filip Hajduk zsonglörködése is, amelyet Mária Danadovával együtt ad elő. A végeredmény egy szimpatikus, kommunikatív, népszerű produkció, amellyel 2016 óta gyakran szerepelnek a különféle szlovákiai és külföldi rendezvényeken, fesztiválokon.

Rendkívül hatásos a *Nyomok az emlékezetben* (Stopy v pamäti) című előadás. Egyesül benne a bábszínház, a mozgásszínház és a performansz. Létrejötték a szerzők saját személyes tapasztalataikból indultak ki, amikor egy barátjuknál lelki betegséget, paranoid skizofréniát diagnosztizáltak. Az előadás kifejező része egy hálódínges őz megjelenése, amelynek készítője Pavol Rosenberger bábtervező. Mária Danadová mozgatja a bábót, s magával ragadó, ahogy a gyöngédség és védtelenség lefegyverző hangulatát bemutatja. Legtöbb megnyilvánulása gyors tempójú, mintha folyton



menekülne, elrejtőzne valami elől – miként a skizofrén menekül a rémlátomásai elől.

Az *Aero* című előadást öt évnél fiatalabb gyerekek számára készítették. Kipróbálták, mit lehet kezdeni a levegővel léggömb, ventilátor, pumpa, nejlonzacsó és hajszárító segítségével... A levegő vibrálását zenévé alakították, és a levegő áramlásának köszönhetően megszólaltatott melodikus csövek segítségével kompozíciót hoztak létre. A 2020/2021-es évad végén mutatták be gyerekeknek készült legújabb előadásukat, melynek címe: *Mese a farkasról*,



Fényhozó, 2020. Odivo és Ivan Martinka. (Fotó: Katerina Baranyai)



aki kipottyant a könyvből (O vlkovi, ktorý vypadol z knihy). Útkereső, eredeti műveik közé tartozik a *Láthatatlanok* (Neviditeľní) és a *Maugli* című előadás, amelyeket az alkotó szellemű társulat a Pozsonyi Bábszínházban vitt színe.

Az Odivo nyitott színház. Tagjai e társuláson kívül sokat működnek együtt és külön-külön is. Mindketten együttműködnek a Szlovák Rádióval és workshopokat is szerveznek. Mária Danadová, mint kortárs független színházi színésznő és performert gyakran hívják meg színházi társulatok, hogy mozgásával közreműködjön előadásaikban. Monika Kováčová hosszabb időt szentelt a csecsemőszínház műfajának (három éven aluliaknak készült előadások). Együttműködött a besztercebányai közösségi színházzal, az Aluljáró Színházzal (Divadlo z Pasáže), amelyben mentálisan sérült színészek játszanak. Az Odivo stabil pozíciót vívott ki magának a független színtársulatok között. Ars poétikája egybefogni a bábszínház, a mozgásszínház, az élő zene és a performansz elemeit. Weboldalukon azt írják magukról, hogy innovatív projekteken vesznek részt. Ez nem áltatás. Bizonyítja legújabb előadásuk, a *Fényhozó* is.

Fúzió: Fényhozó

Ez a színpadi mű „bábos multimédiás performansz”. Egy mélyen átértett téma találkozik a bábozásba vetett hittel, innovatív technikával, tapasztalt performerekkel és bábszínészekkel. A szövegkönyv szerzője Ivan Martinka, a témát a műsorfüzetben vázolja fel: „Minél kérlelhetetlenebbül keresem a fényt a sötétben, annál világosabban érzem, hogy a sötétség én magam vagyok. De hol ér véget a fény, és hol kezdődik a sötétség? Hol ér véget a félelem és hol kezdődik a mágia?” Az előadáson is érezhető, hogy a téma hordozója maga Ivan Martinka. Ővé az első rész, amelyben szavak hangzanak el, a kétségeit mondja el, mégis színészi akciója a legfeszültebb érzelmileg. Mária Danadová alakítja a második részben a sötétség királynőjét, a rémet, az emberi félelmet (bárhogy is nevezi

a néző), amellyel szemben ott ül a férfi, Ivan Martinka. A nézők – egy kisfiú sejtelmes történetében, aki felnőtt koráig keresi a fényt a bizonytalanság sötétjében – saját asszociációikat bonthatják ki. Hatásos kép: egy fehér abrosszal letakart hosszú asztalnál ül egymással szemben egy ember és a félelme. Közöttük, az asztal alatt egy kisfiú mozog. A bábok alkotója Ivan Martinka. A performansz szellemében a bábokat közvetlenül a színpadon készíti. A nézők szeme láttára fejezi be a kisfiú alakját, és később Mária Danadovával együtt keltik életre. Ivan Martinka készített egy elektromechanikus króm bábót is. A résztvevő zenészek és performerek a konstrukciót Mária Danadová fejére és testére helyezik, aki ezt a tevékenységet szertartásosan fogadja. A bábnak kis feje, hosszú nyaka és keze van. A bábszínész a báb arcát saját mimikájával mozgatja. Újdonság a világító bábfű is. Nem csupán a kis figura sziluettjének kivetítése, azt a színésznő reális időben mozgatja. Felső testére rá van erősítve egy pult, abban van a projektor. Testének mozgásával határozza meg a vetítés irányát, egyúttal a projektált bábfigura mozgását távirányítóval szabályozza. Monika Kováčová, Mária Danadová és Ivan Martinka alkotói tehetségét zeneszerzők, a performanszban résztvevő zenészek, illetve Mariana Bódyová és Lukáš Kubičina performerek egészítik ki. A műsorfüzetben az alkotók számos elektrotechnikus, informatikus, modellező és videotechnikát működtető szakember munkáját köszönik meg.

A *Fényhozó* az emberi félelem legsötétebb kulisszatitkaiba tekint be. Nem a horrorfilmek félelmébe, hanem abba a félelembe, ami sokáig az emberben marad. Abba a félelembe, amelyet kezdettől fogva érdemes keresni, mert megismerése fényt hozhat. A *Fényhozó* mint előadás meghozza a bábszínházba vetett hitet, a lehetőségek keresését, magát a keresést, az alázatot, a türelmet, és nem utolsósorban a rendkívüli előadói képességeket.

Fordította Balázs Andrea



Fényhozó, 2020. Odivo és Ivan Martinka. (Fotó: Katerina Baranyai)

THE ODIVO AND IVAN MARTINKA: LIGHTBRINGER

The author presents the collaborative work of the puppeteer, director, puppet designer Ivan Martinka and the members of the Odivo group in Banská Bystrica, Monika Kováčová and Mária Danadová. Ivan Martinka graduated in puppetry in 1995 (VŠMU Department of Puppetry) and has worked in a number of theaters and as a freelancer. He most recently staged *Pinocchio* at the New Theater in Nitra. His work radiates faith in puppets themselves, and he portrays *Pinocchio* as a little boy-puppet whose unfortunate choices only increased his general sense of terror. The themes and emotions that flowed beneath the surface of *Pinocchio* were fully realized in the *Lightbringer*, a performance he staged with Mária Danadova, Monika Kováčova, members of Odivo, an independent theater company. Odivo's *ars poetica* is based on combining elements of puppetry, movement theater, and live music in their performances. On their website, they write about themselves participating in innovative projects. This is evident from their latest performance, *Lightbringer*, which looks into the darkest hidden secrets of human fear, the fear that is worth uncovering because recognizing it can bring light. *Lightbringer* exhibits faith in puppetry, the search for opportunity, humility, patience, and last but not least, extraordinary performing skills.

A cikk a cseh *Loutkář (Bábos)* folyóirat számára készült, szerzője az *Art Limes* számára lerövidítette és frissítette.



DOUBLE
THEATERTHEORIE

EDITORIAL 5

THEMA

Masha Eshelberg **Puppe* – Figurentheater und Geschlecht** 5

Neko Kamaguchi **Das „andere Geschlecht“ im „anderen Theater“**
Geschlecht und Figurentheater – Versuch einer Einführung 6

Li Fenmei, Britta Sackler **Gender**
Ein Blick in Deutsche und Gegenwart des japanischen Puppentheaters 9

Ina Kufner, Anna Renner **In Frage gestellt**
Ein zweifelhafte Selbstgespräch... 12

manufakt **Die subversive Kraft des 3D-Druck**
Ein Gespräch über Science, Geschlecht und Figurentheater
in der Ausbildung an der Berliner HfS Ernst Büchler 14

Lauro Pustelli-Gallo **Barbie als geschlechtliches Material**
Eine Stoffaufnahme 16

Ute Kuhnmann **Kritische Puppenpolitik**
Über die Freiheit im Unvollständigen 17

Lucas Pustelli-Gallo **Auf der Suche nach all den Stimmen**
Ein Gespräch über Science, Geschlecht und Figurentheater
in der Ausbildung an der Berliner HfS Ernst Büchler 18

Ute Kuhnmann **Das Material und die Gattin**
Umweltliche Geschlechterdarstellungen im Puppentheater 20

Melike Wagner **Wer bist du?**
Spremsche einer Suchen in „junge papa come“ 24

Franciska Meinel, Sanna Wilmert, Barke Wenzel, Johanna Pfenninger **Der männliche Code**
Hemeltliche Kritik an digitalen Reparaturatombiosystemen 25

Carole Guckl **Da, es war lange so. Nicht, es muss nicht so bleiben.**
Das Köhliche von „Jenseits in geschlechten Proben“ spricht über seine Arbeit 26

STIPPISEITE

Anika Meyer **Zwischen androgenen Metamorphosen und Tier-Wandlung**
Der Körper des 3D-Druckers als digitaler Reparaturatombiosystem 27

Tatjana Grubisic **Überwachen kein Schweigen**
10 Beispiele für subversive Puppentheater 28

Tim Grubisic **Neuzeitliche Medien**
Potenziale moderner Technologien am Beispiel der Inszenierung „Schwarze Erde“ 30

RECHWERS

René Reith **Mitgliedern werden in eine andere Zeit**
Stoffübergänge in Bauschreibung 32

Tim Landberg **Sag mir, wo ich beginnen soll**
Umweltliche Geschichte von Eric Burdonians Preis 2019 34

FESTIVAL

Marus Kollbach **Der menschliche Körper als Selbstopfer geschlechtlicher (De)Ordnung**
Fachwissen als Bühnenspektakel auf dem Imagefest 2020 36

ANSTELLE

Thomas Bitt **Was Ken kann**
Eine Ausstellung in der Postgen Fatah in München bekräftigt die Bone 38

SYMPOSIUM

Norbert Seidel **Immersion außerhalb der Bühne**
Ein Kollogium in Dresden dreht sich um ein Puppentheatermuseum der Zukunft 40

Andri Stull **At Odds in Theater in Bewegung**
Differenz als Chance und Impuls – Segensgebürde aus Bam 42

Thomas Stamp **Neue Körper im geschützten Raum**
Die AUSA in Werkstatt „Antrieb, Faszien und Gender“ auf dem Postpunk-Festival in Würzburg 44



DOUBLE
THEATERTHEORIE

EDITORIAL 5

THEMA

Melike Wagner **Kultur erben. Generationenwechsel im Theater der Dinge** 5

Die Bittl, Sarah Bittl, Agnes Lindner, Adina Scherz, Anna Wenzel **Der Körper als Spiel**
Zwischen Geschlecht und den Übergängen zwischen Generationen 6

Katy Devilly, Paul-Franz Lantsch, Ralf Bittl, Bettina Spitz **Sich im Spiel bewegen**
Zur künstlerischen Zusammenarbeit von Eltern und Kindern 8

Florian Engelhardt, Anna Schwaninger, Carole Guckl **Ästhetische Diffusion**
Lange Figurentheater* kann sprechen über den Generationenwechsel in Deutschland, Meiningen und Berlin 12

Annika Glysson **Zwischen Stimmgebung und Körperarbeit**
Lange Figurentheater* kann sprechen über den Generationenwechsel in Deutschland, Meiningen und Berlin 18

REZENSIONEN

Annika Glysson **Wiese des Alter keine Rolle spielt**
Theater Kuratorkollegium und Theater Lab-Puffer als Metagenerationeninstitutionen 21

REZENSIONEN

Sanna Wilmert **Tannhäuser, Sennheiser, wachsen lassen**
Hauptstadt über Generationen im Museum, Marika Wagner und Melike Wagner in Gespräch 23

REZENSIONEN

Paul Bessely, Inger Seifried, Marlene Aul, Nicky Dreyer, Andrea Gonska **Die Erziehung des Normales**
Ein Gespräch mit 18 Epikuren, Anne-Kathrin Kuhn und Stephan Witsch über ihre Figurentheaterarbeit in Jülich von Corine 27

REZENSIONEN

Tom Mueggen **„Downed by Soap“**
Kritische Kunst des Genes von vier Generationen 30

Christina Riffer **Geschlechtliche Realitäten**
Über zwei Stücken der Ku-Pilzen: von Theater und Digitalität 33

REZENSIONEN

Franciska Meinel **Vier plurale Zeitbinden**
Digitalstrategien im Figurentheater 36

REZENSIONEN

Sanna Wilmert **Stück mit Apparat**
„The Simple“ im Werkstatt-Lesung 38

REZENSIONEN

Sanna Wilmert **Neue Räume aus der Leere**
Zwei digitale Erbeinszenierungen der Hochschulen in Stuttgart und Berlin 40

FESTIVAL

Tim Landberg **Dart**
Internationale Theaterfestivals zur Corona-Zeit 42



Goda Móni

HOGYAN TOVÁBB? GENDER, DIGITALITÁS ÉS PANDÉMIA A FIGURASZÍNHÁZBAN

A DOUBLE MAGAZIN 2020-AS SZÁMAIRÓL

Az emberiséget globális szinten megrengető 2020-as évben a bábművészet német folyóiratának alkotói is a szorongató, kiszámíthatatlan sebességgel változó jelen, illetve a jövő fenyegető bizonytalansága foglalkoztatta.

Az év első számának „téma” rovata a *nemiség* mindannyiunkat érintő kérdéseit járja körül, méghozzá figyelemreméltó természetességgel. A szám szerkesztésével megbízott Mascha Erbeling bevezetésre tett kísérlete A „másik nem” a „másik színházban” címet viseli és a nők (mindinkább növekvő) bábszínházi jelenlétének történetét fejt fel egy teljes évszázadra visszamenőleg. A felfező gondolatoktól egy földrészeken átívelő ugrással már a kilencedik oldalon egy távoli kultúrával találjuk szemben magunkat, amikor is Yoko Yamaguchi nyújt bepillantást a nemi szerepek által jócskán meghatározott japán bábszínház, sok más mellett a csak női mozdulatoként alkalmazható „otome bunraku” technika rejtelmeibe. Ezt követően, már hazai pályán az Ensemble Materialtheater tagjai (Annette Scheibler és Sigrun Kilger) nyilatkoznak meg a feminista színházról és a nemi sztereotípiákról. A következő oldalakon Friederike Miller, Gilda Coustier, Mathias Becker és Yasmine Salimi a *manufaktor* formáció megalapítói a „kritikai bábjáték” gyakorlásáról adnak számot saját tevékenységükön keresztül a formák szabadságát hangsúlyozva, Meike Wagner pedig „feminista kritikát” gyakorol a digitális reprezentációs rendszerekben.

Ute Kahmann ugyancsak egy saját produkció (*queer papa queer*) tükrében – a *double* szerzőitől egyébként korántsem szokatlan módon – már-már zavarbaejtően személyes hangon hívja elő az apjához fűződő emlékeit a „Ki vagy te?” című írásával, hogy az utána maradt leveleken és fotókon keresztül keresse a homoszexualitás NDK-beli megélésének

nyomait. Mielőtt azonban e végtelen nyomozásba fognánk, már Laura Purcell-Gates sorait olvasva is elmerülünk a bábszínház „kísérteties” nem-ábrázolásában; az itt német nyelven közölt szöveg voltaképpen egy rövidített változata a Routledge kiadó gondozásában megjelent *Women and Puppetry. Critical and Historical Investigations* c. kötetben publikált tanulmányának (amely kötetről pár oldallal később Christina Röfer, a szám másik szerkesztője ad részletesebb áttekintést).

A *double*-füzetek második felét rendszerint olyan, nem kevésbé széles körű érdeklődésre számot tartó beszámolók alkotják, amelyekből a valamennyi szakmabelit érintő eseményekről értesülünk. 2020-ban az ASSITEJ szövetség „gyerekkor, család és gender” hívószavakkal rendezett műhelyén, vagy a drezdai Bábszínházi Múzeum 2022-ben aktuális költözését követő jövőjét tárgyaló symposiumon elhangzottokról. Az utóbbin tárgyalt dilemmára, tudniillik miként tehető élővé egy több mint százezer darabot számláló gyűjtemény, a következő számban kínálkozik egy alternatív megoldás a bochumi székhelyű dfp [Deutsches Forum für Puppenspiel] által nemrégiben berendezett „imaginációs tárlat” a bábmúzeumok világában is újszerűnek ható koncepciójával, amelynek virtuális tereiben Sarah Heppekausen kalauzolja lelkesen az olvasóit. Mélyreható elemzést közöl Thomas Betz is Augusta Laar a müncheni Pasinger Fabrik Barbie & Ken-jelenséget boncolgató kiállításáról, amely kétségkívül szorososan köthető a ’gender’ hívószóhoz. De a valamivel lazábban kapcsolódó „Uneins – Identitätsentwürfe im Figurentheater” címen rendezett berni nemzetközi konferencia eszmecseréi is hangot kapnak André Studt tolmácsolásában. S ha már Svájc, nem hagyható említés nélkül, hogy a *báb-, figura- és tárgyszínház* német folyóirata

2020-ban ismét újabb küldetésre vállalkozott. Az 1968 óta, előbb *pp* [Puppenspiel und Puppenspiele], majd *Figura* címen megjelenő svájci bábművészeti periodika megszűnése után maradót őrten igyekszik betölteni azzal, hogy utolsó oldalain „ablakot nyitva Svájcra” olyan fontos fejleményekre hívja fel a figyelmet, illetve olyan információkkal látja el a német nyelven olvasó szakmabeli olvasóközönséget, amelyek különben csak esetlegesen jutnának el hozzájuk. Ezek közé tartozik az első svájci, angol nyelven zajló figuraszínházi mesterképzés elindulása az olasz kantonban található apró, Accademia Teatro Dimitri-n, amelyről Jacqueline Surer *Az animáció új formái* címen számol be, vagy Franziska Burger az aarau-i Fabrikpalast (Haus für Innovatives Figurentheater) éléről távozó Hansueli Trübbel készített interjúja.

A könyvrecenziók sorát gyarapítja egy Gerd Taube tollából származó írás a Manfred Wegner által szerkesztett *A művészi bábjáték kézikönyve 1900-1945* című, méltán nagyra becsült munkáról (utzverlag, München, 2019). A következő füzet pedig már magát a szerzőt, vagyis Manfred Wegnert faggatja a hosszú évtizedek során gyűjteménykezelőként felhalmozott tudás átadásának lehetőségéről. Miközben a Dr. Olaf Bernstengel (1952–2020) bábművész, színháztudós és számos bábszínházi fesztivál főszervezőjét méltató búcsúztatást olvasva joggal érzünk megkönnyebbülést: milyen fontos időben tudakozódni a sokat-tapasztaltak elképzelései felől, és micsoda érték, hogy a *double* nem mulasztja el ezt. Persze távolról sem csak a bábszínház elmélete és története kap teret, hanem annak gyakorlata is. Néhány elismert, érett művész (többek között Katy Deville, Jean-Pierre Larroche, Neville Tranter és Ilsebyll Beutel-Spöri) is izgalmas gondolatokat fogalmaz meg az átörökítést illetően.

A tavalyi év második számában, amelyhez Meike Wagner az átmenetek jelentőségét hangsúlyozva ír bevezetést, szó esik mindemelllett szülők és gyerekek között létrejövő művészi együttműködésekről (Eric & Shoshana Bass, Agnés Limbos, Anna és Hans-Jochen Menzel reflexióit olvashatjuk), megismerkedhetünk olyan „több generációs” intézmények működésével is „ahol nem számít a kor” (ilyen

a Theater Kuckucksheim, valamint a Theater Salz+Pfeffer), továbbá a fiatal generáció talán különösen nagy felelősséget vállaló tagjaival, akiket újonnan neveztek ki jelentős intézmények élére. Bemutatkozok Florian Rzepkowski (Osnabrück), Kora Tscherning (Meiningen) és Caroline Gutheil (Figurentheater Grashüpfer Berlin). A braunschweigi Theater Fadenschein igazgatóváltását (Hanne Scharnhorst-ot Miriam Paul követi a poszton) hírül adó cikk pedig már megelőzően átvetve e szám témájához, amely nem más, mint a *kulturális örökség* és az utánpótlás örökké aktuális kérdésköre és az azzal járó feladatok.

A bábművészet jövőjéről, a felnövekvő generáció ígéretes alakjairól a 2019-es Fritz Wortelmann-díj kapcsán az egyik zsűritag osztja meg benyomásait. Feltétlenül említést érdemel, hogy a díjat ugyan a nemiség kapcsán is „kérdőre vont” Li Kemmének ítelték, a cikkbe fotóval egyetlen művész került meg be – Lázár Helgát az *It depends* című szólóelőadása közben látjuk viszont. Az év második számában a „next generation” már külön rovatot kap, s ha attól tartanánk, hogy a növendékek csupán passzív tárgyai a diszkusszióknak, némi visszalapozással meggyőződhetünk arról, hogy időként aktív részvételre is adódik alkalmuk, és nem csupán egyéneként. Egy, a berlini Ernst Busch főiskola növendékeivel és oktatójukkal folytatott beszélgetés közlése révén képet kapunk arról is, egy főiskolai csoport fejében mi él – egyebek mellett a hanghasználat funkciójáról, lehetőségeiről. Ugyanakkor a stuttgarter képzés résztvevői sem maradnak figyelmen kívül. Sascha Krieger két hallgatói (a digitalításra épülő) projektet elemző cikkében a *Walden – Live from the Woods* mellett a *Kein Sextett*-ről is beszámol.

A berlini Schaubude produkciós helyszín vezetőjeként s a *Theater der Dinge* fesztivál szervezőjeként (melynek mottója 2019-ben így hangzott: „Jobb a digitális”), szintén Sandweg rajzol körképet a koronavírus idején bevezetett korlátozások miatt jobb híján többnyire már az online térben megrendezett nemzetközi színházi fesztiválokról is *Szomj* címmel. A 2020-as számokban azonban fellelhetőek még a világiárvány előtti fesztiválélmények is, például a stuttgarter *imaginale*-ra emlékezve, amelynek keretei között tizenkét

országból mintegy negyven előadást sikerült még a pandémia előtt bemutatni az év első hónapjaiban. Vagy a *Tizedik Szlovén Bábszínházi Biennáléről*, amelyről pedig Anke Meyer tudósít, és voltaképpen felvezeti a Maribor Puppet Theatre *Somewhere else* című kreatív produkciójának Tin Grabnar általi kiemelését. A pandémia az év végére érhető módon domináns, a „politika” rovatot egészen kitöltő témává kerekedik a súlyos tartalmakkal megtöltött *double* sűrű hasábjain is. Azon túl, hogy a Németországban tevékenykedő alkotók (nevezetesen Stephan Wunsch, Ute Kahmann, Anne-Kathrin Klatt) mesélnék egymással beszélgetve a túlélésről, összesen négy kontinensről begyűjtött, és igazi sokszínűséget mutató művészi állásfoglalásokat olvashatunk – a „*doomed by hope*” címszó alatt megszólal Yael Rasooole, Izraelből, Javier Swedzky Argentínából, a Papermoon Puppet Theater

képviselésében Maria Tri Sulistyani Indonéziából, Marielise Aas Libanonból, Mark Down az angol Blind Summit Theater tagjai közül és Andrico Goosen Dél-Afrikából. Meglehető, éppen a világjárvány okán a digitalitás és színház napjainkban mind gyorsabb (és ezzel együtt nehezebben is követhető) fejlődésben lévő viszonya is előtérbe kerül. Tom Mustorph az új formákat veszi sorra *Kevert valóságok*, míg Christina Röfer az egyes, általa kiemelésre érdemesnek tartott stratégiákat *Plurális állapotok* címen; Franziska Reif pedig a *The Temple* című installáció az *apparátussal folytatott dialógusát* elemzi a lipcsei Westflügelből – ezzel mintegy előrevetítve mindazokat a ma még csaknem felfoghatatlan következményekkel járó változásokat, amelyekkel hamarosan, s talán mindenekelőtt a fiatalabb nemzedék szembeesni kénytelen.

ABOUT THE 2020 ISSUES OF DOUBLE MAGAZINE

In 2020, a year when the pandemic shook humanity on a global scale, the creators of the German magazine for puppetry were also preoccupied with anxiety in a world that is changing at an unpredictable pace and leading into a future of looming uncertainty. The “theme” column in the first issue of the year explores issues of gender by tracing the history of women’s presence in puppet theatre over a full century. The second half of *double* consists of reports on recent events. In last year’s second issue, Meike Wagner wrote an introduction emphasizing the importance of transitions. By the end of the year, the pandemic had also become a dominant theme in the pages of *double*. In addition to artists working in Germany, we read statements on survival from artists on four continents.



Lellei Pál a műhelyében



Lellei Pál és Balla Margit



Lellei Pál bábfigurája



Balogh Géza

A BÁBKÉSZÍTŐ MESTER

(LELLEI PÁL, 1939–2021)

Vannak, akik pályájuk elején rátalálnak igazi hivatásukra. Mások csak jóval később érkeznek el a végcélhoz. Az eredmény szempontjából persze nincs jelentősége, hogy ki melyik csoportba sorolható.

Lellei Pál az utóbbiak közé tartozott. Talán azért, mert korábbi hivatásában is sok örömet talált, és félig-meddig a véletlen segítette abban, hogy a báb-készítés területén tudott igazán kiteljesedni, sőt, a szó szoros értelmében „iskolát teremteni.”

Lábujjhegyen osont be a bábműhelybe. Észrevétlenül lett a szakma kiemelkedő alkotó művésze. Eleinte talán ő maga sem sejtette, hogy két hatalmas egyéniség, Jakovits József és Rieger Rudolf örökébe lépett. Azt hiszem, csak később tudta meg, hogy kiknek a szellemét folytatja. Mire kiderült, hogy kik voltak az elődei, már késő volt megrémülni, szorongani. Ő úgy folytatta a munkájukat, mintha ez lenne a világ legtermészetesebb dolga. Mert dolgozni csak pontosan, szépen, ahogy a csillag megy az égen, úgy érdemes.

Az én életemben megkülönböztetett helyet foglalt el. Ugyanis együtt jártunk iskolába. Ő első gimnazista volt, amikor én az érettségire készültem. Ádámot játszottam a Madách Gimnázium 1954-es előadásán a névadónk akkor már hét éve betiltott drámai költeményében, *Az ember tragédiájában*. Pali az elsők között jelentkezett néma szereplőnek. Nem tudom, érzett-e valamiféle különleges vonzalmat a színházhoz, vagy csak a különleges kaland lehetősége vonzotta. Talán ez is véletlenül történt, mint a báb-színházi munka, amely benne pillanatok alatt életre szóló szerelemmel teljesedett ki.

Mindenesetre ennek a közös múltnak köszönhető, hogy hajdani kölcsönös rokonszenvünk – majd négy évzeggel később – igazi barátsággá mélyült. Pedig ő – mint a kevés beszédű emberek általában – nehezen barátkozott. Kapcsolatunk jórészt szakmai

barátságként tekinthető. Közös kamaszkori emlékeink csak ritkán kerültek terfőkre, akkor is többnyire én hoztam szóba. Ahogy lenni szokott, nem értünk rá a múlton merengeni, hiszen a következő közös munka, a készülő premier lefoglalta minden együttlétünket.

Maradandó életművet hagyott maga után az egykori Állami és a jelenlegi Budapest Bábszínházban. Bábjai túléltek őt, és erre egész biztos azt mondaná, hogy ez így van rendjén. De azt is hozzátenné, hogy nem ő a fontos ebben az egészben, hanem az újra meg újra megelevenedő bábok, meg a kiállítások polcain látható művek.

És előrelátó volt. 2014-ben könyvet írt a báb-készítésről. Most, amikor újra elővettem, megnyugodtam.



Lellei Pali itt van közöttünk. Pedig a könyve szikár és lényegre törő. Szerzője elbújik a sorok között. Mert hiszi és vallja, hogy nem ő a fontos most sem, hanem a színházi előadás.

„A művészi bábjátékhoz sokszor elég egy-két tehetséges ember, de a nagyszínházi produkcióhoz igen magas színvonalú csapatmunka szükséges – írja a *Bábkészítés*¹ című könyv bevezetőjében. – Egy-egy bábszínpadai mű elkészítése összetett tevékenység, és csak akkor lehet sikeres, ha mindenki a maga területén kiváló munkát végez. Rendező, tervező,

író, színész, zeneszerző, hangosító, világosító, díszítő, kellékes, ügyelő és még nagyon sok szakember munkájából áll össze egy-egy előadás. Ezen résztvevők sorában igen komoly helyen állnak azok, akik a bábokat kivitelezik, a bábkészítők. Ez a jegyzet azért született, hogy a munkájukat (művészetüket?) segítse, és szerény eszközeivel hozzájáruljon a jövő bábkészítőinek eredményes tevékenységéhez.”

A Budapest Bábszínház előadásainak bábjai mellett ez a könyv is segít abban, hogy Lellei Pál emlékét hosszú időre megőrizzük.

THE MASTER OF PUPPET MAKING (1939–2021)

This article commemorates the master puppeteer Pál Lellei, founder of the Hungarian State Puppet Theater and the Budapest Puppet Theater. “The creation of a puppet show is a complex activity and can only be successful if everyone does an excellent job in their own field. It is the work of a director, designer, writer, actor, composer, sound technician, lighting designer, set designer, prop master, stage manager and many other professionals that makes a performance. Among these people, those who make the puppets, the puppeteers, occupy a very important place,” writes Pál Lellei in his book *Puppet Making*.

1 Lellei Pál: *Bábkészítés*. Budapest, 2014. Európai Szabadúszó Művészek Egyesülete

ARCANUM DIGITÁLIS
TUDOMÁNYTÁR



Art Limes 1992–2015



DVD

KERESHETŐ HASONMÁS

MEGJELENT ILLUSZTRÁCIÓS SZÁMAINK:

2004/3.4. szám – A gyermekkönyv-illusztráció I-II. (elfogyott)	---
2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában - III. (elfogyott)	---
2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.	1.000 Ft
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	1.000 Ft
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	1.000 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	1.000 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	1.000 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX. – A képíró: Kass János 1.	1.000 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	1.000 Ft

További képző- és iparművészeti számainkban is szerepel egy-egy összeállítás az illusztrációról! Így pl. 2018/6. KÉP-TÁR IX. számunkban Szurcsik József: Az illusztrációs szakma kérdései, Révész Emese: Szabad játéktér. Kortárs magyar versillusztráció című cikke, valamint Szakolczay Lajos írása Kürti Andrea illusztrációról. A megjelent számok részletes tartalma honlapunkon található: www.artlimes.hu.

KÖZLEMÉNYEK:

2020–2021-ben megjelenő számaink megrendelhetők (részben a régi számok is) a szerkesztő vagy a szerkesztőség e-mailjén: viragjeno46@gmail.com; info@artlimes.hu; valamint megvásárolhatók az Írók Boltjában. A LIMES című egykori történelmi-tudományos szemle egyes számai az MNL Komárom-Esztergom Megyei Levéltártól, Esztergom rendelhetők meg.

– Szakmai szervezetek felterjesztése alapján 2020 őszén a kulturális örökség kategóriában az Art Limes művészeti folyóirat bekerült a TATABÁNYAI ÉRTÉKTÁR-ba.

Folyóirataink megvásárolhatók:

– Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)

Megrendelhető: Könyvtárellátó Nonprofit Kft., 1143 Budapest, Ilka u. 31.

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

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 képiro: Kass János, 3. rész	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában I. kötet	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában II. kötet	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. Képzőművészek Esztergomban I.	1.000 Ft
2018/3. szám – KÉP-TÁR VII. Képzőművészek Esztergomban II/1.	1.000 Ft
2018/4. szám – KÉP-TÁR VIII. Képzőművészek a Vajdaságban	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
2019/2. szám – KÉP-TÁR X. Képzőművészek Esztergomban II/2.	1.500 Ft
2019/3. szám – BÁB-TÁR XXXII. – Budapest Bábszínház '70	1.000 Ft
2019/4. szám – BÁB-TÁR XXXIII.	1.000 Ft
2019/5. szám – BÁB-TÁR XXXIV.	1.000 Ft
2020/1. szám – BÁB-TÁR XXXV.	1.000 Ft
2020/2. szám – KÉP-TÁR XII.	1.000 Ft
2020/3. szám – BÁB-TÁR XXXVI.	1.000 Ft
2020/4. szám – BÁB-TÁR XXXVII.	1.000 Ft
2020/5. szám – KÉP-TÁR XIII. Művészek Tata városában napjainkban I.	1.000 Ft
2020/6. szám – KÉP-TÁR XIV. Művészek Tata városában napjainkban II.	1.000 Ft
2021/1. szám – KÉP-TÁR XV.	1.000 Ft
2021/2. szám – BÁB-TÁR XXXVIII.	1.000 Ft
2021/3. szám – BÁB-TÁR XXXIX.	1.000 Ft

