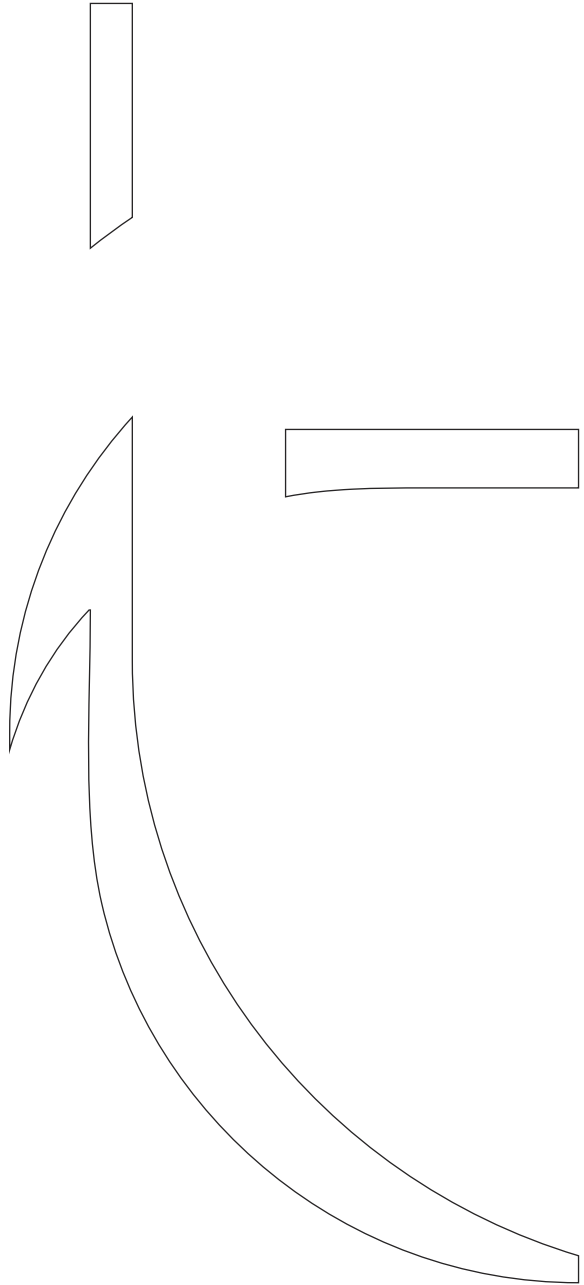




ART LINES
BÁB-TÁR XL.

2021.5

TATABÁNYA



TARTALOM • CONTENTS

1. BÁB ÉS DRAMATURGIA • PUPPET AND DRAMATURGY

- 5 Bevezető: Bábdramaturgia
| Introduction: Puppet Dramaturgy
- 7 Nánay István: A bábdramaturg nemcsak a szövegért felel
| The Puppet Dramaturg is Not Just Responsible for the Text
- 19 Kolozsi Angéla: Egy gyakorlati út szertelenségei és szorongásai.
| The Trials and Tribulations of a Practical Journey.
- 31 Markó Róbert: A dramaturgom és én
| The Dramaturg and I
- 37 Fekete Ágnes – Gimesi Dóra: A bábszínház a világ csodája
| Puppet Theater is the Wonder of the World
- 43 Gimesi Dóra: Test és lélek. Csongor és Tünde a varázsmesében és a bábszínpadon
| Body and Soul. Csongor and Tünde as Fairy Tale and on the Puppet Stage

2. BÁB ÉS BÁBSZÍNHÁZ • PUPPET AND PUPPET THEATER

- 57 Ölbei Livia: A mesék megmarnak. Szólt a szörny. Mesebolt Bábszínház
– Weöres Sándor Színház, Szombathely
| Stories Bite. The Monster Calls. Mesebolt Puppet Theater – Sándor Weöres Theater, Szombathely
- 65 Ozsváth Zsuzsa: Erdő mélyén mit találsz? Udvarhely Bábműhely, Székelyudvarhely
| What Do You Find in the Depths of the Forest? Udvarhely Puppet Workshop, Székelyudvarhely
- 69 Guth Holda: „A cél voltaképp mi is?” Gondolatok Madách Imre *Az ember tragédiája*
című művéről a Kolibri Színház előadásában
| “What is the Goal?” Reflections on Imre Madách’s *The Tragedy of Man*, performed by Kolibri Theatre
- 75 Marek Waszkiel: *Moby Dick*. Plexus Polaire
| *Moby Dick*. Plexus Polaire



3. KITEKINTÉS • OUTLOOK

- 81 Lenka Džadíková: Spišákék és a Teatro Tatro. Nyitra
| The Spišáks and the Teatro Tatro, Nyitra

4. SEREGSZEMLÉ • GROUP PORTRAIT

- 89 Boráros Milada: Az új víziók és Az Öröm Fesztiválja. Divadlo Radost, Brno
| The New Visions and the Joy Festival. Divadlo Radost, Brno
- 99 Nánay István: Test-báb fesztivál. Harlekin Nemzetközi Kortárs Napok
| Body-Puppet Festival. Harlekin International Contemporary Days
- 109 Éry-Kovács András: Sikerek és gondok tükrében. Vallomás a bábozásról
| In the Light of Successes and Problems. Testimony on Puppetry
- 113 Anna Konsztantyinova: Minden, ami emberi. Dosztojevskij Feszt, Moszkva
| All that's Human. Dostoevsky Festival, Moscow

5. INFORMÁCIÓK • INFORMATION



Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, 2012.



BÁBDRAMATURGIA

E tematikus összeállítás középpontjába a bábművészet egyik legneuralgikusabb területe, a dramaturgia áll. Azt lehetne gondolni, hogy a bábelőadásoknál a dramaturg szerepe és feladata megegyezik a más színházi területeken dolgozó társaiével, ami részben igaz, hiszen a dramaturg a bábozaskor is elsődlegesen az elhangzó szövegért felel. Ám a bábművészet komplexitásából adódóan – és nem függetlenül a színház általános tendenciáinak változásától – nem feltétlenül a textus lesz az előadások legfőbb összetevője, hiszen vele egyenrangú, ha nem fontosabb a látvány és a zene, illetve az eltérő bábtechnikák, valamint a színész és báb együttélésének különböző lehetősége – a darabok korszerű voltából következő körülményekről nem is beszélve. Mindezek összehangolásának egyik legfelelősségteljesebb szereplője a dramaturg. Mivel a dramaturg többnyire háttérbe húzódva munkálkodik, viszonylag kevés szó esik a tevékenységéről, azaz a bábdramaturgia elméleti szakirodalma épp úgy kissé szegényes, mint e részterület szubjektív, élményközpontú leírása.

Ez az összeállítás e hiányon próbál enyhíteni. A blokkot Nánay István tanulmánya indítja, amelyben a szerző nemcsak elméleti kérdéseket igyekszik felvetni, de történelmi távlatba is helyezi a bábdramaturgia elmúlt évtizedekben tapasztalható jelenségeit. Kolozsi Angéla kettős minőségben közelít tárgyhöz, hiszen pályája során hol dramaturgként, hol rendezőként, hol mindkét minőségében vesz részt a produkciók létrehozásában. Markó Róbert elsősorban a rendező és dramaturgia (Nagy Orsolya) közötti szoros együttműködés tapasztalatait osztja meg az olvasóval. Gimesi Dóra, e szakma legtöbbet foglalkoztatott dramaturgia, író és egyetemi oktató két írással képviseli magát. Szubjektív hangvételű beszámolója dramaturgi ars poeticájának tekinthető, hosszabb tanulmánya pedig a *Csongor és Tünde* dramaturgiai megközelítésének módszereit, és ezeknek egy konkrét színpadra állításra vonatkozó következményeit tekinti át. (Az előző egy rövidített, kifejezetten a dramaturgiai kérdésekre szorítkozó interjú másodközlése, az utóbbi Gimesi Dóra doktori dolgozatának egyik fejezete.)

PUPPET DRAMATURGY

The role of the dramaturg, the actual nerve-center of puppet performance, is at the heart of this thematic compilation. The playwright-dramaturg has the greatest amount of responsibility in coordinating the many complex components in a puppet play. But since the playwright mostly works in the background, there is relatively little talk about his work, and the theoretical literature on puppet dramaturgy is as scanty as is the subjective, experience-centered description of this subfield. This compilation takes a step in alleviating this shortcoming.

Az egri Gárdonyi Géza Színház Harlekin Bábszínháza

tisztelettel meghívja
1991. november 3-án, vasárnap délelőtt 10 órakor
tartandó bemutató előadásra

LÁZÁR ERVIN:

A legkisebb boszorkány

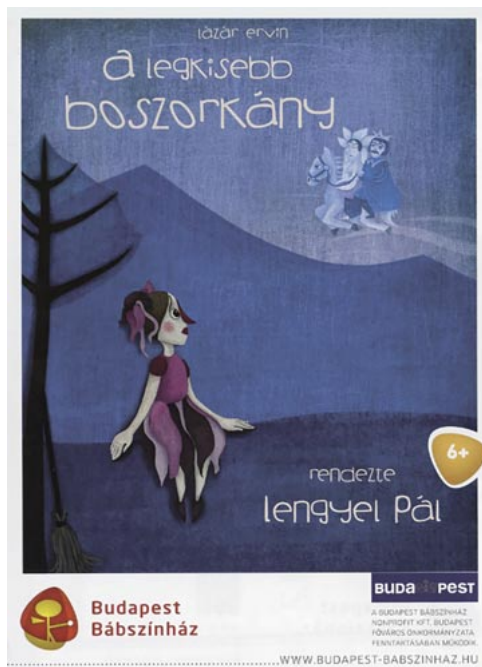
Zeneszerző: Darvas Ferenc m. v.
Dramaturg: Koós Iván m. v. Tervező: Orosz Klaudia m. v.
Rendező: Lengyel Pál m. v.

A bemutató helye: **Harlekin Bábszínház**
3300 Eger, Bartók Béla tér 6.

Kérjük, hogy jegyigényét legkésőbb október 25-ig
a bábszínház titkárságán szíveskedjen jelezni.

Telefon: 36/10-151

F. k. : Gali László



A legkisebb boszorkány, 2000. Rendező: Lengyel Pál, Zene: Darvas Ferenc, Báb- és díszlettervező: Orosz Klaudia. Budapest Bábszínház

Nánay István

A BÁBDRAMATURG NEMCSAK A SZÖVEGÉRT FELEL

Amióta gyerek- és bábelőadásokról írok (legalább negyven ével), visszatérő és leggyakoribb morgó-lódásaim tárgya a dramaturgia. Közelebbről az alkotók ebbéli témában való felkészületlensége, tudatlansága, trehánysága. Végző soron az általuk készített produktumok eltévesztett vagy elmaradó hatásosságának egyik, ha nem a legfőbb oka ez. Kritikáim áttételesen a művészi szakképzés elégtelenségéről is szóltak-szólnak, hiszen sem a rendezők, sem a dramaturgok, sem a színészek tanulmányaik során nem (vagy alig) tanulnak e színházi területek speciális tudnivalóiról, pszichológiai s egyéb követelményeiről.

Ám nehéz összehasonlítani azokat az állapotokat, amelyek a hetvenes években és ma jellemzik a gyerek- és bábszínházat. Különösen az utóbbi változott meg gyökeresen. Éppen ezért is bosszantó, hogy számos probléma – ha nem is ugyanolyan formában – folytatólagosan érzékelhető. Melyek ezek közül a legsúlyosabbak? A didakszis, a szóközpontúság, illetve túlbeszéltség, a szituációk hiánya, a következtetlen történetvezetés, a figurák motivátlansága és a zenehasználat anomáliái. A gyerek és a bábszínházi fogalmazásmód között természetesen van hasonlóság, de még inkább – esetenként jelentős – különbség. A továbbiakban a bábozásban tapasztalható dramaturgiai jelenségekre koncentrálok.

A dramaturg közmegegyezés szerint az a színházi alkotó, aki elősorban az elhangzó szövegért felelős. Ez a bábjáték esetében is igaz, ugyanakkor a feladatköre ennél komplexebb, mivel nem vagy nem minden esetben lehet szigorúan elkülöníteni az egyes reszortokat. Számos országban a dramaturg mint önálló funkció értelmezhetetlen, hiszen ilyen nem létezik, a szövegeket a rendező vagy az alkotó közösség hozza létre. Az Állami Bábszínházban több mint három évtizeden át Szilágyi Dezső, az igazgató határozta meg a bemutatandó darabok végső szövegét, sőt a legtöbbet maga írta. Volt



Nánay István

ugyan a színházban dramaturg, de az leginkább a műsorösszeállításban segédkezett, kevésbé az előadások létrejöttében. Amikor megalakultak a vidéki állandó bábtársulatok, akkor sem voltak főhivatású bábdramaturgok, a főiskolán a dramaturghallgatók nem is hallottak arról, hogy létezik bábművészet. Csak lassan alakult ki az együttesekben, egyes rendezőknél az igény: legyen valaki, aki a produkciók irodalmi és dramaturgiai kérdéseire szakértő(bb)en ért. És még lassabban érelődött meg a helyzet ahhoz, hogy fiatalok meglássák a bábozásban is a dramaturgiai kihívásokat. Ebben a folyamatban döntő mozzanat volt az, hogy a nyolcvanas évek közepétől megállíthatatlanná vált a bábozás homogenitásának felbomlása. Az egy előadáson belül megjelenő különböző technikák, a színész kilépése a paraván mögül, a színészi és a bábos fogalmazásmód egymás mellett élése a korábbinál differenciáltabb munkafolyamatot igényelt, és ebben jó alkotótárs lehetett az, aki a rész- és végeredményt egyszerre tudja külső és belső szemmel nézni, azaz a dramaturg.

Tehát szükség lett egy ilyen emberre. Aki azonban már nem elsődlegesen a szöveg alakítója és gondozója, hanem egy világos, követhető és tartalmas történet bonyolításának legfontosabb felelőse.

A bábművészet esztétikájáról szóló elméleti megközelítések közös nevezőjeként elfogadhatjuk, hogy a báb hatásmechanizmusában az első helyen a látvány áll, ezzel egyenrangúnak tekinthető a zene, a történetbonyolítás, és csak sokadik elem a szöveg. Tudjuk, a gyakorlatban ma is él és hat a múlt század második felének praxisa, amikor az előadások döntően szövegközpontúak voltak, a szöveg közvetítette a történetet, hordozta az „eszmei mondanivalót”, és minden más csak a szöveg illusztrálására szolgált. Ez akkor is így működött, ha jeles költők és írók irodalmi értékű művei kerültek színpadra, s akkor is, amikor didaktikus tanmesék. Ez alól az Állami Bábszínházban főleg a zenés és kísérleti produkciók jelentettek kivételt, tehát kétféle esztétika és dramaturgia létezett egymás mellett, amelyek között azonban nem elvi, hanem főleg pedagógiai és pszichológiai (sok esetben tév)képzetek húzódtak meg.

Az Állami Bábszínház nemcsak az irodalmi anyag kiválasztásában mutatott homogenitást, hanem a végeredményben, az előadások megjelenésében is. Hosszú időn át majd' minden produkciót ugyanaz a rendező, Szőnyi Kató vitt színre – az igazgató elkövetéseit szigorúan követve. Mellette persze mások is rendeztek (mindenekelőtt Balogh Géza, Urbán Gyula, majd Lengyel Pál), a színház vezető tervezői pedig (Bródy Vera, Koós Iván, majd Orosz Klaudia) világszerte elismertek voltak, ez azonban nem eredményezett döntő stílári, scenikai és technikai változatosságot, azaz nem alakult ki igazi alkotói versenyhelyzet. Erre a vidéki bábszínházak megalakulásáig kellett várni.

A nyolcvanas évek közepétől, még inkább a kilencvenes évektől egyre inkább differenciálódott a bábos szakma, s amikor megindult az egyetemi bábszínész-, illetve kisvártatva a rendezőképzés, az új szemléletű szakemberek egyre inkább felgyorsították a bábjátszás átalakulását. Ami azonban nem jelentette azt, hogy mindenütt azonnal gyökeres változások következtek volna be. Jó kétévtizedes

folymatról van szó, amelyben jelentős rendezők, tervezők nőttek fel, megbízható, széles képzettséggel rendelkező színészek kerültek a pályára. A dramaturgutánpótlás azonban ezt a változást akadozva követte. Természetesen van néhány olyan dramaturg, aki elkötelezett híve a bábművészetnek, vannak írók, akik e műfaj számára is írnak, időnként e két alkotó kör találkozik a munka során, de nem születik elég és korszerű új, kifejezetten a bábra írt darab. Átdolgozások, dramatizálások adják a szövegkönyvek zömét, amelyek persze az ismert körülmények folytán – ugyanannak a műnek minden átdolgozása más, hiszen más technika, más látvány teszi azzá – új magyar darabnak számítanak. Ezeknek elkészítésében döntő szerepük van a dramaturgoknak.

Nem biztos, hogy az ő hibájuk, hogy a születő új szövegek mégsem mutatnak olyan változatosságot, mint ami elvárható lenne. Ennek egyik oka, hogy a színházak takarékoságból, társulatuk nem kellő felkészültsége miatt, kényelmesség és ki tudja még hány okból kevés és döntően túlságosan egyszerű technikákra alapozzák produkciójuk jó részét, s ez egyfajta újabb uniformizáltságot eredményez dramaturgiai téren is.

Ha az asztali nyeles bábozás az uralkodó technika, akkor óriási a veszélye annak, hogy egyrészt egy elmondott történet illusztrációját kapjuk meg, másrészt a létrehozható látvány köre beszűkül, harmadrészt a látható mozgató fontosabbá válik a bábjánál. Ha változatlanul él az a gyakorlat, hogy a jelenetek között megszólaló dalok szövege fontos információkat hordoz, akkor a zene és a próza, a szövegközlés és a cselekvés eltérő befogadói aktivitást kiváltó hatása miatt továbbra is elvesznek ezek az információk. Ha felsrófolt hangerejű gépzenéhez mikroportos megszólalás társul, elvesz a színház értelme. És sorolhatók az olyan megoldások, amelyek közvetlenül vagy áttételesen a bábdramaturgia hatáskörébe is tartoznak.

Ugyanakkor el kell ismerni, hogy egyre több olyan projekttel találkozunk, amelynél tényleges innovációt tapasztalhatunk. Mindenekelőtt a színház és a bábszínház hatásmechanizmusának ötvözésére utalok,



Lázár Ervin: A legkisebb boszorkány, 2000.

Ki ne ismerné a gyerekdalt! Egy boszorka van...?
 Nos, Anya-Banyának, szemben a dalból ismerős
 boszával, három lány van!
 RILLA, MARILLA, AMARILLA
 Őket küldi rontani, ártani, bűbőjolni
 a Tündér Tercia kezére pályázó Király Kis Miklós
 ellen...

De a legkisebb boszorkány, a szeplős kis Amarilla
 szembezzegül a gonosz parancssal, nem gáncsolja,
 hanem önzetlenül segíti Miklóst...

Vagy talán nem is olyan önzetlenül?

A Bábszínház legújabb bemutatójában
 ez az adág küzdelem elevenedik meg;
 boszorkányok, sárkány, táltslovak, tündérek,
 csodák és varázslatok kelnek életre...

Születik és gyerekek is jól tudják,
 hogy Lázár Ervin meséi nem sablonos történetek.
 Az ő tolla alól, az ő képzeletéből született mesék
 sokszor meglepő fordulatokkal végződnek.
 Lehet, hogy ezért is szeretik annyira
 a Lázár-meséket az olvasók?
 Az író meséin immár generációk nőttek fel,
 és ha már felnőttek,
 gyermekeiknek is tovább olvassák;
 tovább mesélik azokat.

A "Bertsián és Dideki" és az "Angyélus királyfi"
 bábszínházi nagy sikere után az együttes reméli,
 hogy

"A legkisebb boszorkány"
 is megtalálja az utat kicsik-nagyok szívéhez...

LÁZÁR ERVIN

A legkisebb boszorkány

(AMI LAJOS TISZTELETÉRE)
 - bábjáték két részben -

Zene: DARVAS FERENC Báb- és díszlettervező: OROSZ KLAUDIA
 Dramatúrg: LÁZÁR MAGDA Asszisztens: BÁNKY ESZTER

SZEREPLŐK:

Anya-Banya.....	TURCSÁNYI ERZSÉBET
Rilla	JUHÁSZ IBOLYA
Marilla	KOVÁCS KATI
Amarilla	KENYERES ZSUZSA
Király Kis Miklós.....	CZIPPOT GÁBOR
Tündér Tercia.....	HALMY IZOLDA
Sárkány.....	BERATIN GÁBOR
Réz tálts, Arany tálts.....	PÁLFFY L. PÉTER / CSÁK ZSOLT
Csillaganya, Egüst tálts.....	SIMÁNDI ANNA
Kiscsillag, Obsitos.....	BOGNÁR PETER
Király Kis Miklós anyja, Roka.....	HÁRAI ÁGNES
Nagycsillag, Koldus.....	SZABÓ LAJOS / TATAI ZSOLT

Rendező: LENGYEL PÁL

A produkció a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával jött létre.



Lázár Ervin: Szegény Dzsoni és Árnika, 2005. Rendező: Lengyel Pál, Dramaturg: Nánay István, Tervező: Orosz Klaudia. Budapest Bábszínház



ami megjelenhet a színészi játékban, a térképészen, a színész és a báb viszonyában. De arra is, hogy a gyerekeknek és a kamaszoknak szóló előadások készítőinek szembe kell nézniük választott korosztályuk megváltozott életritmusával, tájékozottságával, alakuló kultúrafogyasztási preferenciáival. Másfelől keresniük kell az utakat a felnőttek felé is, azaz olyan unikális élményt kell nyújtaniuk, amely megszólítja és bevonzza az eddig elmaradt nézőrétegeket is a bábszínházba. Csak találomra: ilyen produkció a legújabbak közül a Budapest Bábszínház *Szerb Antal-kódja* és a *Helló, Héraklésze*, vagy az egriek *Casanovája*, de a Kolibri Színház, a kecskeméti, a szombathelyi és a győri bábszínház számos előadása is.

Amikor a bábdramaturgiáról elmélkedem, óhatatlan felidéződik bennem az az út, amit megettem magam is, amikor e szakmába belekontárkodtam. A kilencvenes években lettem Lengyel Pál munkatársa, és azonnal azzal a metódussal ismerkedtem meg, ami a produkció létrehozását team-feladatnak tekinti. Első munkám Lázár Ervin *A legkisebb boszorkánya* volt 1991-ben Egerben. Az író ódzkodott – miként ezt megelőzően és ezt követően minden prózai művének színpadra átültetésekor –, Lengyel nála is csökönyösebben kitartott a bemutató mellett, Koós Iván az első megbeszélésre már díszlet- és bábvázzlatokkal érkezett. Sokfordulós beszélgetéssorozat vette kezdetét, amely során a rendező ismertette az elképzelését, sőt készített egy provizórikus cselekményvázatot, az író ezt figyelmen kívül hagyta, de megírt néhány jelenetet, a tervező egyre konkrétabbá tette a terveket, és lassan, ahogy gyűltek a jelenetek, kialakult az a több szintű tér, amelyben a boszorkánylányok és anyjuk repülését, közeledését és távolodását a szintenként változó méretű bábokkal lehetett érzékelteni. Lázár Ervin nem egyszerűen más műfajba tette át a regényét, hanem a rendezői és tervezői elképzeléseknek megfelelően kvázi újrírta azt.

A többszálú történet egyszerűsítése volt az egyik alapkérdés, a másik pedig a cselekmény lezárása. Az egyszerűsítés nem az igazán helyes kifejezés, hiszen nem redukcióról volt szó, hanem a fő motívumok átmentéséről, s ebbe beletartozik Lázár

Ervin sajátos írói stílusának, szójátékainak, nyelvfarcasásainak látványba és színészi játékba való átfordítása is.

A befejezés okozta talán a legnagyobb dilemmát. A történetben ugyanis a mese szabályainak megfelelően megtörténik a happy end, azaz Király Kis Miklós és Tündér Tercia egymásé lesznek. De boldogságuk mégsem felhőtlen, mert a férfi nem feledi az életébe alaposan belekavaró legkisebb boszorkányt. Ezt a lebegtetést meg akartuk tartani, miközben tudtuk, hogy a célközönség jobban mondván a szülők és a pedagógusok ragaszkodni fognak az egyértelmű boldog véghez, mondván: a gyerekek ezt, a szerelmesek közötti bonyolult viszonyt, a látens háromszög-szituációt nem értik (vagy nem nekik való). A nézők az előadásban végig a legkisebb boszorkánynak drukoltak, az ő bábja kicsit kócos, színészileg is nagyon szerethető figura volt, míg Tercia karótnyelt, hideg szókeség. Az esküvő a bonyodalmak elsimulása után végül is lezajlik, ropják a táncot, de az ifjú férj elbambul, a táncdallamokkal együtt megszólal a kis boszorkány zenei motívuma is, és az ifjú pár körül forog-pörög a hoppon maradt szerelmes boszorkány. Ahogy feltételeztük, ez a vég nem aratott osztatlan elismerést, még szakmai körökben sem, sőt a gyerekek között sem (a kisebbek voltak inkább csalódottabbak, a nagyobbak viszont pontosan visszaigazolták elképzelésünk helyességét). Ennek ellenére, amikor a darabot Lengyel Pál megrendezte a Budapest Bábszínházban is, megtartottuk ezt a befejezést.

Ezt követően több Lázár Ervin-adaptálásban működtem közre, szerepemet leginkább a külső kontrollor kifejezéssel írhatnám körül. Úgy éreztem: elsődleges feladatom a rákérdés, annak firtatása, hogy ez vagy az a megoldás mit jelent az adott helyen és az egész szempontjából, hogy a részek jól illeszkednek-e egymáshoz, hogy a történet nem vész-e el a mégoly hatásos részepizódok között, hogy miként lehet a szöveget úgy minimalizálni, hogy helyet kapjon a szövegben is kifejezhető tartalmaknak a játék, a látvány, a zene, azaz létrejöjjön az előadás komplexitása.

Míg *A legkisebb boszorkány* szigorúan paravános játék volt, a Budapest Bábszínház 2005-ös bemutatóján a *Szegény Dzsoni és Árnika*ban egyszerre



Hamvai Kornél: *Márton partjelző fázis*, 1997–98. Merlin Színház

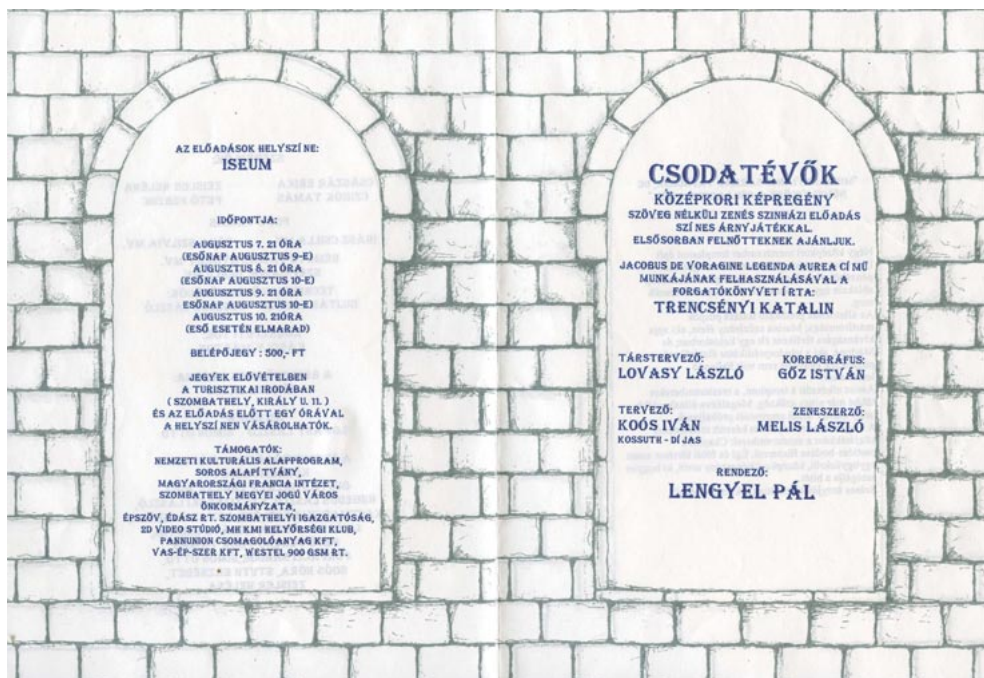


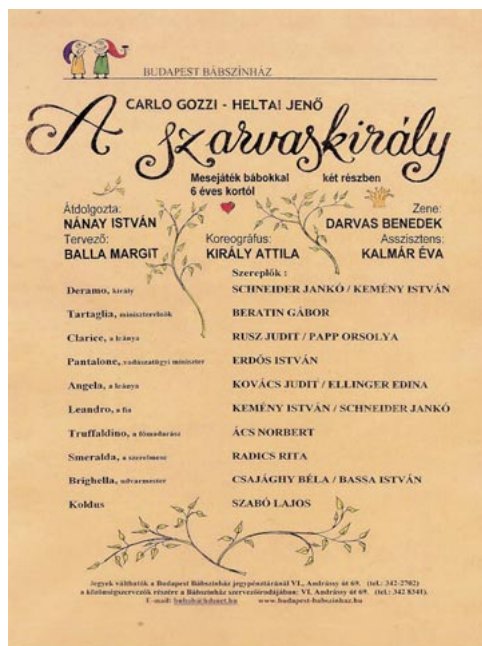
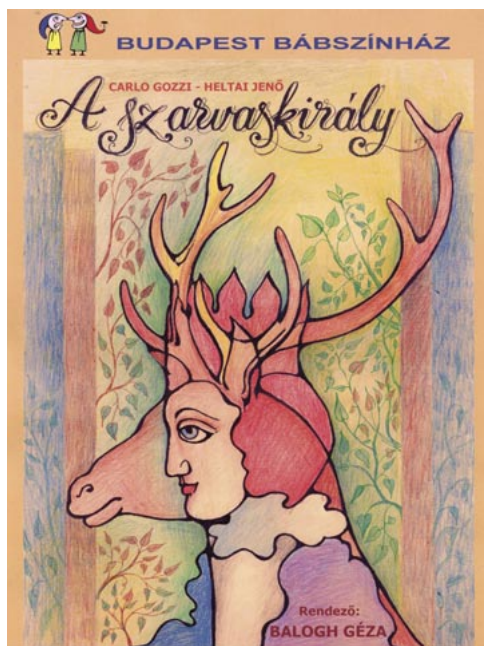
Csodatevők, 2000. Rendező: Lengyel Pál. Iseum – Mesebólt Bábszínház, Szombathely

volt jelen a paravános bábozás és a színészi játék. Mivel a regényben az író és lánya közösen alkotják meg a mesét, azaz hol ők ketten beszélgetnek, hol a meséjük zajlik, kézenfekvő volt, hogy ezt a szerkezetet megtartsuk, és ezt a két szintet térben is, játékban is radikálisan szétválasszuk. Így a színpad előtere lett a színészek terefele, a szoba bútorairól alakult ki a bábosok paravánja, és a szoba berendezési tárgyai jelentek meg a mese kellékeiként. Mivel az apa az előadásban nem író volt (az írásmesterség színpadi ábrázolása nem túl sok lehetőséget kínál), hanem zenész, aki nemcsak komponál, hanem az előadás zenei háttérét is szolgáltatja, olyan színészt kellett találni, aki zongorázik is. A pályakezdő Ellinger Edina játszotta a kislányt és az Erdélyből frissen átszerződött Kátai István – akit a marosvásárhelyi főiskolán és színházban látott teljesítménye alapján javasoltam – az apát.

Lengyel Pál mellett egyéb dramaturgiai feladatokat is kaptam (nemcsak bábosokat), illetve az évek során másokkal is dolgozhattam. Ezek közül né-

hányat szeretnék felidézni. Emlékezetes munka volt 1997–98-ban Hamvai Kornél *Márton partjelző fázik* című regényének színpadra írása. Az író épp Amerikában tartózkodott ösztöndíjasként, amikor megkerestük. Elzárkózott az együttműködéstől. Palival készítettünk egy cselekményvázlatot a könyvből, és azt elküldtük Hamvainak, aki ezt követően beleegyezett, hogy foglalkozzunk az anyaggal. Akkor ismerkedtem a számítógéppel és az internettel, és ezen keresztül kommunikáltunk a szerzővel. Jelenetet írtunk, elküldtük, ő elégedetlenkedett és végül úgy döntött: maga írja meg a darabot. Ehhez koordinátákat adtunk, azaz megszabtuk, hogy csak négy színész és egy színésznő játszhat, a figurákat tehát úgy kell összevonni, egy színésznek több szerepet adni, hogy az egyetlen szimultán térben zajló három helyszínen lebonyolítható legyen a történet. Hamvai bravúros munkát végzett, az előadás nagy siker lett (némi változtatással Debrecenben Pinczés István is megrendezte), tévéfelvétel is készült belőle.





a darab epizódjaira, melyik jelenetet miként kell meghúzni vagy úgy átszerkeszteni, hogy a narráció és a megjelenítés együttesen kiadja a darab eredeti struktúráját. Grandiózus volt, amikor megszólalt a nagyzenekar és óriás vetítővászonon megjelent a vetített képek sora.

Szintén különlegesen inspiratív feladatot jelentett a Balogh Gézával való közös munka. Ő pályáján már többször megrendezte Heltai Jenő *A szarvaskirályát*, amit a költő eredetileg az Állami Bábszínház felkérésére készített. Az eredeti művet Carlo Gozzi (1720–1806) írta. A többszörös szerep- és alakcserére épülő filozofikus meséből Heltai csengő-bongó rímekkel, gyermekek számára fogyasztható történetet kreált. Balogh Géza korábbi *Szarvaskirály*-rendezéseivel nem volt maradéktalanul elégedett, ezért úgy gondolta, hogy e darab újraforgalmazásával zárja le aktív rendezői pályáját. Ehhez keresett olyan dramaturg-társat, aki külső szemmel néz rá az anyagra, és az ő addigi darabfelfogásával ütközteti a véleményét. Így jutott el a Budapest Bábszínház hozzám. Első lépésként többször beszélgettünk arról, hogy Géza hogyan

értelmezi a darabot, mi a véleménye az eredeti verzióról és mit szeretne a műből most kiemelni. Kiderült, hogy leginkább az izgatja, hogy az alakcseréket hogyan lehet megvalósítani úgy, hogy a játsszók egyszerre legyenek színészként és bábuk mozgatójaként jelen a szituációkban. Szeretné, ha bizonyos helyzetekben a színészek között szülessen kapcsolat, máskor a bábjaik között, sőt esetenként az egyik színész és egy másik báb között is. Erre a leegyszerűsített bonyolítású Heltai-verzió nem tűnt alkalmasnak. Ekkor következett a második fázis: sorról sorra összevettem Gozzi és Heltai szövegét. Megtartottam Heltai verselését, de ahol szükségesnek tűnt, beépítettem a darabba Gozzi mondatait – Heltai stílusában. Kiiktattam a többszörös szerelmi bonyodalmak előidézésébe, kuszálásába és megoldásába való külső beavatkozásokat, ezzel néhány szereplőt ki kellett iktatnom, ugyanakkor más szerepek súlyát meg lehetett növelni. A legnagyobb beavatkozást a lezárás igényelte, ugyanis a mindent elrendező Varázsló helyett a mindenben győzedelmeskedő szerelmet állítottam a végső jelenet középpontjába.



Carlo Gozzi – Heltai Jenő: *A szarvaskirály*, 2007. Rendező: Balogh Géza, Átdolgozta: Nánay István, Zene: Darvas Benedek, Tervező: Balla Margit. Budapest Bábszínház

A harmadik fázis ismét a közös munka volt. Géza elsőre meglepődött a túlságosan radikálisnak tűnő dramaturgiai beavatkozáson, aztán megbarátkozott vele, végül úgy tűnt, inspirálja és segíti abban, hogy kibontsa a tervezett bonyolult szerepkapcsolatokat, amit a 2007-es bemutató vissza is igazolt. Némileg másfajta feladatot kínált az, amikor összekapcsolódott a pedagógusi és a dramaturgi szerep. A kilencvenes években Lengyel Pállal és Koós Ivánnal közösen vezettünk egy amatőr bábrendezői tanfolyamot, amelynek vizsgafeladataként a hallgatóknak egy Zorán-dalra kellett etűdöt tervezni és bemutatni. Ekkor értettem meg, hogy Nádasdy Kálmán miért tartotta oly fontosnak a színészek és a rendezők képzésében a dalt, ami pár perces tartamába egész drámát, egész világokat képes belesűríteni. Ismételten a team-munka jellemezte hármunk működését, a vizsgára való felkészítés során is. Az első feladat a dalok kiválasztása volt, aztán a megtalált dal zenéjének és szövegének megértése, kibontása. Ez képezte alapját annak,

hogy a mű lényegét transzformálhassák cselekvésbe és látványba. Általában három-öt percben kellett megfogalmazni azt, ami az illetőt a választott alkotásban megfogta, ami elindította fantáziáját, s amit technikailag is meg tudott valósítani. Jó pár aprólékos, pepecselő foglalkozáson alakult ki a végső megoldás, amelyek során a tanári segítségnek mindig a vizsgázók gondolkodásából kellett kiindulnia, s a rendezői, scenikai vagy dramaturgiai javaslatoknak is ezzel kellett összhangban lennie. Sokban hasonló, de eltérő tapasztalatokkal is járt a Színház- és Filmművészeti Egyetem első bábrendező osztályával végzett tutori munka. *Felhőbárány* címen állatmesék füzérét kellett színpadra állítania az öt hallgatónak (Bereczki Csilla, Erdeős Anna, Fige Attila, Halasi Dániel, Kovács Petra) 2010-ben a Harlekin Bábszínházban. Orosz Klaudia tervezővel együtt terelgettük őket egy profi körülmények között születő előadás létrehozásának fázisai alatt. Nem instrukciókat kaptak, hanem kérdéseket, amelyeket nem elsősorban nekünk, hanem egymás között és maguknak kellett



Felhőbárány, 2010. A Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatóinak megvalósításában, Harlekin Bábszínház

megválaszolniuk. Hiszen együtt kellett működniük, ugyanis mindenki egy-egy általa kiválasztott mesét rendezett meg, emellett konszenzusra kellett jutniuk ezek összefűzésében, a mindegyik jelenet közös terét adó díszlet használatában, a kísérőzenék megkeresésében, valamint egy olyan kerettörténetben, amelyben az epizódok logikusan és erőlködés nélkül lejátszódhattak. Példáimmal azt is illusztrálni szerettem volna, hogy miként a világ színházaiban,

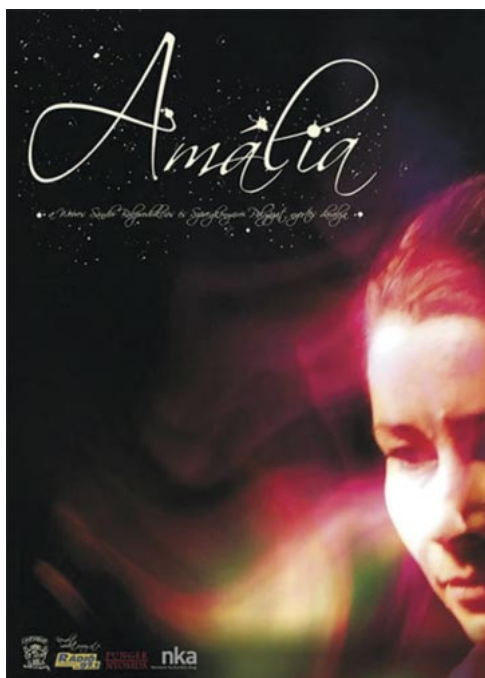
nálunk is milyen gyümölcsöző tud lenni, ha huzamosabb ideig együttműködő rendező-dramaturg párosok jönnek létre. Természetesen a jelenlegi gyakorlatban erre is van példa, mint ahogy arra is, hogy egy-egy dramaturg számos helyen dolgozik. Ez is, az is lehet termékeny, de ennek is meg vannak a veszélyei. Egy a lényeg: ismerjük el a dramaturgia fontosságát, és legyen minél több, elkötelezett szakembere a bábszakmának.

THE PUPPET DRAMATURG IS NOT JUST RESPONSIBLE FOR THE TEXT

Generally, the dramaturg determines the way in which a text is to be performed. In the puppet theater, the dramaturg's role is even more complex, as it is not or not always possible to strictly separate the setting from the text. In many countries, the dramaturg does not function independently, especially when the text is created by the director or creative ensemble. In this article, the author gives many examples from theaters around the world showing how fruitful it can be to have director-playwright teams working together for a long time. There are plenty of current examples of this, as well as of a dramaturg working for multiple companies. This can be productive, but it also has its dangers. The point is this: let us recognize the importance of dramaturgy and let us have more and more such dedicated professionals in the field of puppetry. In his study, the author not only raises theoretical questions but also puts puppet dramaturgy as practiced in recent decades into a historical perspective.



Kolozsi Angéla és az Amália
(plakát és jelenet
az előadásból)
Előadásfotó: Garas Kálmán



Kolozsi Angéla

EGY GYAKORLATI ÚT SZERTELENSÉGEI ÉS SZORONGÁSAI

Statisztikai adatok és titulus-problémák

Huszonegy éve játszom bábszínészként, emellett (2006-tól rendszeresen) szövegkönyveket írok és előadásokat rendezek. A bábszínészetet a Budapest Bábszínház bábszínészképző szaktanfolyamán tanultam – az írást és a rendezést soha, sehol. Ennek ellenére az elmúlt huszonegy évben játszott szerepek száma (tán' 40 – sajnos mindig elszámolom) mostanra már nagyjából megegyezik szövegkönyveim számával – miközben a rendezések is közelítenek a harminchoz. Mivel egyes produkciókban akadnak átfedések (volt, amit írtam és rendeztem; volt, amiben még játszottam is), nagyjából nyolcvan előadásban dolgoztam az elmúlt két évtizedben. Voltam állandó játszóhellyel rendelkező bábszínházak tagja (négy plusz két éven át), voltam független társulat harmadik pillére (szintén hat évig). Aztán nyolc éven keresztül, szabadúszóként, elsősorban írtam és rendeztem. Most pár hónapja megint társulati tag vagyok – épp, mint a kezdetekkor: bábszínészként.

A mai napig kellemetlenül érzem magam, ha le kell írni a foglalkozásomat. Bábszínésznek még csak-csak – de nem tartom magam írónak vagy rendezőnek. Bár az elmúlt évtizedben javarészt írással és rendezéssel tartottam fenn magam, ennek csak annyi lett az eredménye, hogy mostanra már nem tudom megmondani, melyikben működöm a legstabilabban.

További kétségek

Valójában hány szövegkönyv az enyém? Harminchétből készült színházi, elsősorban bábszínházi előadás. (Meg van még itt kettő, amivel mindjárt dolgozni kezdek.) Ezekből legalább ötöt másokkal közösen készítettem – akkor vajon idesorolhatom-e azokat? Vagy saját szellemi terméknek számít-e az olyan jellegű szépirodalmi adaptáció, amelynél nem írtam egyetlen saját mondatot sem

a szöveghez? (Ellenben önálló koncepció mentén dramatizáltam az alapművet – bár azt sem tanultam soha.) Ha kihullanak a másokkal közösen írt szövegek és a dramatizáltak – akkor még mindig van olyan, ahol a mondatok 95 %-a az enyém, de másokkal közös a történetvezetés és a végső szerkezet. Saját szöveg-e az olyan adaptáció, ahol az erős formai/koncepcionális keretet megadja a munka elején a rendező – ezek után viszont szabad kezét ad? Mi a helyzet azzal a szöveggel, amit a rendező formai elképzelései (kvázi: fejben jó előre lerendeltetett előadása) és a dramaturg tartalmi javítgatásai mentén gépelek, mint valami joviális titkárnő – miközben belepusztulok abba, hogy nyomokban sem jelenik meg az, amiről az alapmese valójában szól? Enyém-e az a szöveg, ami ugyan a saját meseregényemből született, mégis alávettettem a szövegkönyvet megrendelő színház rendezői és dramaturgi elképzeléseinek, annak ellenére, hogy nem minden volt kedvem vagy ízlésem szerint való? Akkor az az írás kié? És hová sorolható, amikor egy író nekem ír a novelláiból, meséiből és ötleteiből előadást, de a szerkezetben, történetvezetésben mégis oroszlánrészem van, és egy új mese – sőt, később egy mesekönyv is – megszületik ebből a működésből? Mi az enyém a harminchétből? Melyiket vállalhatom teljes mellésélességgel?

A kezdő színész gyötrelmei a változó minőségű szövegkönyvekkel

Nehéz lineárisan haladnom, ha végig próbálom venni szövegkönyvírósgom egyenetlen alakulását, ami valahol ott indult, amikor még egyetlen sort sem írtam le: a kezdő bábszínész első találkozássainál szövegekkel és rendezőkkel. A kétezres évek legelején. Akkoriban (is) szövegközpontú volt a hazai bábszínház, a szövegkönyvek sok esetben mégsem szolgáltak sem jól fölépített karakterekkel,



*Nem akarok többé
boszorkány lenni!,
2007. Sz: Kolozsi Angéla.
Tintaló Társulás*



sem kidolgozott helyzetekkel. De legalább színészvezetéssel sem igen volt dolga a bábszínészeknek.

Pedig a bábstúdióban Lengyel Pállal eltöltött két félév után lett volna ilyesmire igényem. Tőle tanultam meg – például pár perces etűdök kinkszerű kitalálásán és színpadra állításán keresztül –, hogy a bábszínház, a gyerekszínház: színház, ami csak akkor lehet jó, ha nincsenek benne elhanyagolható részletek; hogy a komplett előadás valójában egy óriási etűd, ami sok apró, jól felépített etűdből áll össze; hogy minden részlet tart valahonnan valahova, és természetesen a nagy egész is; hogy van szerkezet, vannak ívek; hogy a forma életre hívhatja a tartalmat – a tartalom pedig a formát; hogy minden színén lévő figura akar valamit; hogy hiába kismókus vagy rókakoma az istenadta: érdektelen lesz, ha csupán cuki; hogy akciót reakció követ – és a reakció újabb akciót szül; hogy energiátlanul nem lehet; hogy gondolat nélkül egy pillanatig sem lehet; hogy érzelem nélkül nem érdemes; hogy megúszni, túlélni, kibekkelni – kínos. És minek is csinálni így?

Kezdő színészként tehát – az első kétségbeesésen túl – tiszteletben tartva a változó minőségű szövegeket (tehát nem meghúzva, átfíva, új szöveget kérve, követelve, sugallva), megpróbáltam „átjátszani” a hiányokat. Karaktert építeni akkor is, ha a szövegben nem volt ehhez támpont. Szituációt játszani akkor is, ha a jelenet ilyesmit nem tartalmazott. (A színész optimális esetben amúgy is szituációt játszik, nem szöveget.) Valamiféle akarást, igyekezetet belevinni az iránytalan helyzetekbe – legalább energiát áramoltatni, és kitalálni saját magam számára, hogy miben is kéne jelen lennem –, ha már az író és/vagy a rendező ehhez kevés vagy éppen semmiféle segítséget nem adott. Mert nekem akkor is tudnom kell, hogy mit játszom, ha az író és/vagy a rendező nem tudja/nem tudatja.

A bábrendezők kétezres évek eleji működése leginkább a játékmesterségben merült ki: szövegelemzésre, színészvezetésre egyáltalán nem emlékszem – ami nem azt jelenti, hogy ne születtek volna értékes, emlékeztető és előremutató előadások. Egyszerűen arról van szó – húsz évvel

később legalábbis így látom –, hogy ezek az előadások elsősorban nem a szövegek miatt voltak értékesek. Akadtak izgalmas formák, terek, képek, zenék – a szöveg meg olyan volt, amilyen: puffant, ahogy esett. És bár előadásonként rendszerint bőséges volt, a legkevésbé figyeltünk rá. (Egy, egyetlen egy! olyan élményem is volt, amikor alanyi író valóban írt karaktereket és helyzeteket, ám mivel nem volt jelen a próbafolyamat során, a rendező lassan minden valódi játéklehetőséget eltüntetett. Nem gonoszszágból, hozzá nem értésből. Szomorú pezsgőzés volt azon a premieren.)

Azt hiszem, nem vagyok nagyon igazságtalan, ha azt mondom: az első valóban megírt, minőségi szöveggel pályakezdésem után kilenc évvel találkoztam: Gimesi Dóra nagyszerű adaptációját Boldizsár Ildikó meséjéből, az *Amáliából* készítette.

Az írás kezdetei: műhelymunka és költséghatékonyság (Tintaló Társulás)

Legelőször akkor vettem a bátorságot egy szöveggel megírására – a hajdani stúdiós-társakkal, ifjú titán griffes kollégákkal közös szöveggelvények létrehozásán túl –, amikor 2006-ban, elhagyva az intézményes rendszert, csatlakoztam barátaimhoz, a Tintaló Társulás nevű kecskeméti független formációhoz. Sipos Katalin és Sisak Péter alapvetően tervezői és kivitelezői tudása mellé jól jött egy színészi is – alapszakmáink az együtt eltöltött évek alatt szorultak további bővítésre, hiszen mi hárman lefedtük egy nagyjából húsz fős vidéki intézményes bábszínházi társulat működését. Olyasmit is kénytelenek voltunk elvégezni, ami nem (vagy nem azonnal) vágott a profilunkba. Megtanultunk közösen előadásokat létrehozni, pályázatot írni, szervezni, tárgyalni, pakolni... Ennek a szakmailag nagyon sűrű és izgalmas időszaknak lett az eredménye, hogy magaduram-alapon elkezdtem (Kati és Peti ötleteitől támogatva) írni és rendezni. Az első előadás (*Nem akarok többé boszorkány lenni!*) rögtön nagy szakmai siker lett. Amikor évekkal később Fodor Tamás szembesített azzal, hogy a szöveggelvény silányságait színésziileg emelem át, akkor döbbsentem rá: életem első, saját mondatokból összerakott szöveggelvényével

ugyanazt csináltam, mint amit kezdő színészként műveltem a kétezres évek elején. Első színpadi szövegem gyengén sikerült.

Az alkalmazott írás örömei és buktatói

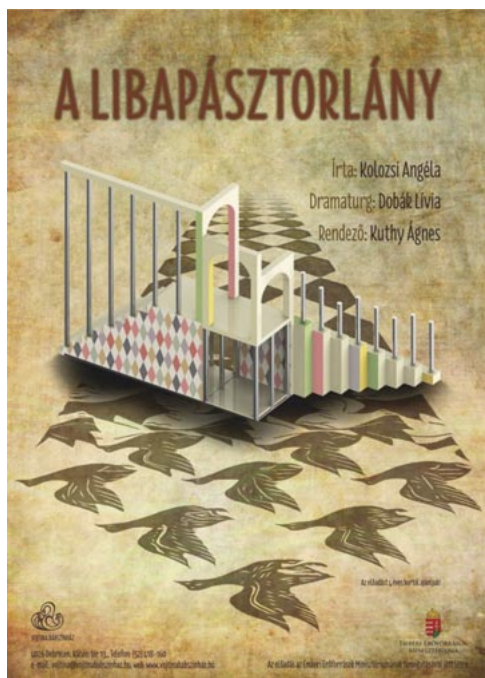
Még friss tinalovas voltam, amikor Kuthy Ágnes először kért tőlem szövegkönyvet a rendezéséhez. (*A farkas és a hét kecskegida* – Vojtina Bábszínház, 2007.) Már nem emlékszem, miből gondolta, hogy ez nekem sikerülni fog, mindenestre egyszerre volt jóleső és rémületes nekiugrani a feladatnak. Az ismert mese adaptációja remek iskolának bizonyult: a történet adott volt, azon már nem kellett töprengeni. Jutott tehát elég energia, hogy az általában egy tömbben kezelt hét gida mindegyikét önálló személyiséggé fejlesszem, kifejezetten a Vojtina Bábszínház színészeire alakítsam, aztán összeugrasszam őket (a gidákat, nem a színészeket), emellett valamiféle verses-ritmikus formát adjak a szövegnek, ami jól szolgálta Kuthy Ági dinamikus, képekbe fogalmazott játékszervezését. Az írás során Ági folyamatosan osztotta meg velem előzetes elképzeléseit, a díszlettervet és ennek majdani használatát: fejben elő-rendelkezte az előadást. Miközben bennem a karakterek, addig benne a játékok épültek; a szövegkönyv első változatát is ehhez képest alakítottuk tovább. Jó munka volt: a folyamatos kommunikációnak, együtt-gondolkozásnak köszönhetően az első, intézménynek írt szövegkönyvem meglepően jól sikerült.

A későbbi voltinás együttműködéseinkkel már jóval kevésbé voltam elégedett. Nem mintha nem beszélhetnék népszerű és működő előadásokról (*A só* – 2016; *A libapásztorlány* – 2019.), de úgy éreztem, hogy kevésbé és egyre kevésbé sikerült ezeket a meséket megfajtenünk. (Ellenben kicsit mindkettő mintha Gimesi Dóra 2012-es *Hamupőkéjének* kaptafájára készült volna...) Pedig még a munkamódszerünk sem nagyon változott: Ági képekről és játékokról beszélt, én meg ezek alá írtam a szövegeket. A játékszervezés (különösen *A libapásztorlány* esetében) gyakran felülírta az általam megfajtettnak gondolt tartalmakat – és itt nem csak arról van szó, hogy én (Ági szavaival élve) „Sztanyiszlavszkijból”, egyfajta pszichológiai

realizmus igényével írom *túl* a szövegeimet, míg ő inkább a Berlinben tanult képi megfogalmazásba sűrítene a színpadi cselekményt. A Berlinben tanultak, a képekben fogalmazás, a sűrítési szándék, a rengeteg húzás ellenére a végeredmény még mindig agyonbeszélt, ehhez képest viszont meglepően megfajtetlen a tartalom. (Szeretném újra aláhúzni, hogy ezek a személyes hiányérzeteim, az előadások jól működtek/működnek és sikeresek.) Ha ennyi szöveg ellenére egy-egy figura kétdimenziós marad, azt nagyon tudom sajnálni. Konkrét példa *A libapásztorlányból*: a hercegisasszony táltos lovával és szolgálólányával indul közös (és meglehetősen hosszú!) vándorútra. Ezen az úton a szolgálólánynak fokozatosan kellene rádöbennie, hogy meddig mehet el az életképtelen hercegnőnél, azaz a szervilitástól kellene eljutnia odáig, hogy rájön: feljebbvalója leigázható. (Az egyébként teljesen jogos) húzásokkal sajnos ez az árnyaltság eltűnt az olvasópróbára. De ugyanennek a szolgálólánynak az álhercegnősége is sokat sérült: a cselekmény tele van banánhéj-helyzetekkel, ám ha nem sikerül a majdnem lebukásba torkolló ballépéseit maradéktalanul helyreráznia, úgy a környezete – és elsősorban vőlegénye, a királyfi – tűnhet ostobának, miközben olyan helyzeteket veszítünk, amelyek lehetnének feszültebbek és izgalmasabbak. (Szerencsére a debreceni színészek ugyanazt tették a szöveggel, mint én a kétezres évek elején: csodálatosan átjátszották a hiányokat.)

Hab és koktélcseresznye a tortán, amikor egy karakterrel kapcsolatban nem értünk egyet a rendezővel – és mindezek után nekem kell ezt a figurát eljátszanom. (*A libapásztorlány* nagybeteg Királynéjával ez történt.) Finoman szólva sem sikerült átjátszanom az ellentmondásokat: a tartalom mást sugott, mint a forma – én pedig annak rendje és módja szerint mondtam csődöt színészként.

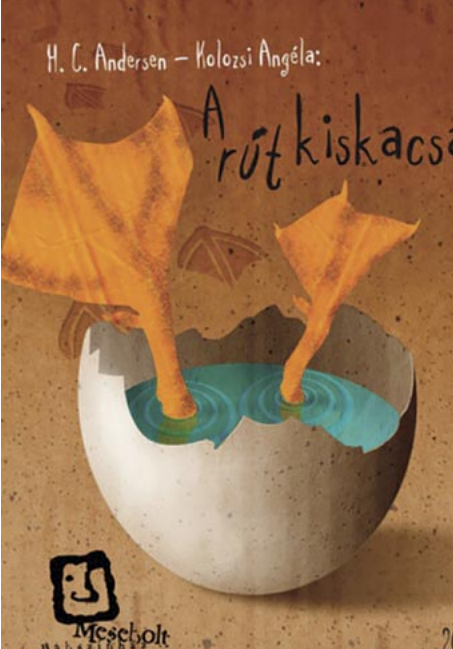
Íróságom/bábszínpadi szerzőségem nem mutat lineáris fejlődést (leginkább egy eldeformált sinusgörbéhez hasonlatos), és nincs megfajtvé, hogy ha épp pozitív irányba halad, az minek köszönhető. Szubjektív statisztikám azt mutatja, hogy a legjobb (a saját lábukon, nyomtatott formában is megálló) szövegeimet Veres Andrásnak írtam. Bár az *Ebcsont*



A libapásztorlány, 2019. Írta: Kolozsi Angéla, Rendező: Kuthy Ágnes, Dramaturg: Dobák Livia, Tervező: Michac Gábor, Zeneszerző: Czapp Ferenc, Koreográfus: Barta Dóra. Vojtina Bábszínház



A farkas és a hét kecskegida – felújítás, 2013. A Grimm testvérek azonos című meséje alapján írta: Kolozsi Angéla, Rendező: Kuthy Ágnes, Tervező: Fodor Viola, Zeneszerző: Darvas Benedek, Koreográfus: Foszto András. Vojtina Bábszínház



H. C. Andersen – Kolozsi Angéla:

A rút kiskacsa

Mesebolt Bábszínház

2012

H. C. Andersen – Kolozsi Angéla:

A rút kiskacsa

Író-átdolgozó: Kolozsi Angéla
Tervező: Sipos Katalin
A tervező munkatársa: Rumi Zsófia
Zene: Takács Dániel
Rendező: Veres András
Szereplők: Dénes Emőke, Kovács Zsuzsanna,
 Kőmives Csongor, Takács Dániel

Ha valami (vagy valaki) tetszik nekünk, ránézünk, és egyszerűen – nem is tudjuk, miért – jókedvünk lesz tőle, átmelegszik a szívünk, és úgy érezzük, még sokáig lenne jó így nézni, nézni. Hősünkre senki nem néz szívesen. Hősünkrol nem is igen tudni, miféle szerzet. Hősünknek sehol sincs maradása. Hősünk tehát vándorol. Keresi a helyét. Keresi a szépet. Keres valakit, aki őszinte örömmel tudna ránézni.

A bemutató időpontja: 2012, november 4.

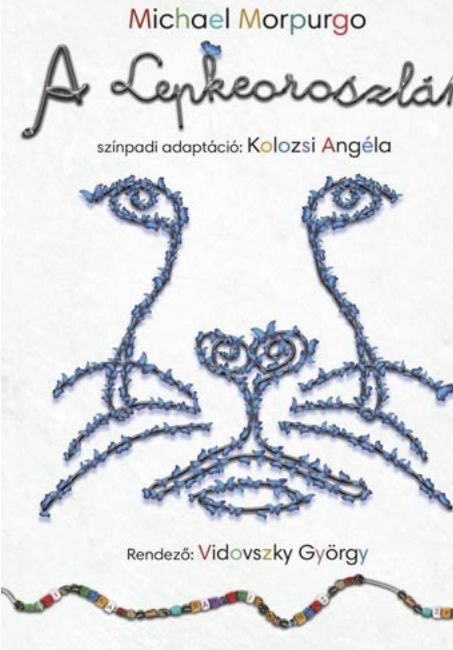


MESEBOLT BÁBSZÍNHÁZ
 H-9700 Szombathely, Ady tér 5.
 Tel.: +3694501728
 Fax: +3694501729
 E-mail: mesebolt@enternet.hu
 Honlap: meseboltbabszinhaz.hu



Mesebolt
 Bábszínház

H. C. Andersen – Kolozsi Angéla: *A rút kiskacsa*, 2012. Rendező: Veres András, Tervező: Sipos Katalin és Rumi Zsófia, Író-átdolgozó: Kolozsi Angéla, Zene: Takács Dániel. Mesebolt Bábszínház



Michael Morpurgo

A Lepkeoroszlán

színpadi adaptáció: Kolozsi Angéla

Rendező: Vidovszky György

A Ciróka Bábszínház társulata szeretettel várja

Michael Morpurgo

A LEPKEOROSZLÁN

című előadásának bemutatójára
 2017. november 25-én, szombaton 17 órakor.
 Helyszín: Ciróka Bábszínház Nagyterem
 Kecskemét, Budai utca 15.

Sokféle élet létezik: sokféle gyerekkor, sokféle barátság. Bertie például Dél-Afrikában tölti a gyerekkorát, egy zárt farmon, a szavanna kellős közepén. A farm kerítésén túl csak úgy nyüzsgögnék a leopárdok, foltos hiénák, cerkófajmok, zsirókák és elefántok: mintha Bertie egy állatkertben élne – csakogy ebben az esetben ő van bezárva... Szülei féltik, ezért nem mehet ki a farmról, odahaza viszont nincs kivel játszania. Bertie egyetlen öröme, hogy a házuk mellett álló fáról nézheti a szavanna életét. Egy nap megpillant egy fehér oroszlánkölyköt, és ez – ahogy az ember életében minden jelentős barátság – egy csapásra megváltoztatja az életét...

Az előadást 7 éven felülieknek ajánljuk

Színpadi adaptáció: Kolozsi Angéla

Szereplők: Bárnai Péter m.v., Dénes Emőke m.v., Ivanics Tamás, Krucsó Júlia Rita
Zeneszerző: Monori András
Koreográfus: Gyevi-Bíró Eszter
Tervező: Mátravölgyi Ákos
Dramaturg: Dobák Livia

Fény: Katona Zoltán, Hang: Kormos Z. Zsolt, **Rendezőasszisztens:** Szabó Nóra
Műhelymunkák: Emőd Kriszta, Vincze Kata, Söriné Gubacsi Éva, Sári Miklós, Kolozsi Mária

Rendező: Vidovszky György

Külön köszönet Rakovszky Zsuzsának, a regény magyar fordítójának.

„A szerző örököseinek engedélyét a Berlin Associates (London) és a Hofra Kft. közvetítette.” (www.hofra.hu)

Az előadás létrejöttét a Nemzeti Kulturális Alap támogatta

Kérjük, részvételi szándékát 2017. november 22-ig jelezze a 76.482.217 telefonszámon, vagy a csokaj@ciroka.hu e-mail címen.



KECSKEMÉTI MŰVELŐDÉSI KÖZPONT



KECSKEMÉTI LAPOK

Ciróka Bábszínház
 H-6000 Kecskemét, Budai utca 15. Telefon: +36.76.482.217

Michael Morpurgo: *A Lepkeoroszlán*, 2017. Rendező: Vidovszky György, Színpadi adaptáció: Kolozsi Angéla, Dramaturg: Dobák Livia, Tervező: Mátravölgyi Ákos, Zeneszerző: Monori András, Koreográfus: Gyevi-Bíró Eszter. Ciróka Bábszínház

és *nyúlcipő* című előadásunk alapjára saját meseként gondolok, valójában András érzett rá a lehetőségre egy megtörtént, vicces sztori kapcsán: az ő ötletéből kezdtem írni a szövegkönyvet. A karaktereken hosszan dolgoztam, de csak miután életre keltek, akkor kezdték működtetni az egymást követő helyzetek sorát. (Azt hiszem ez a leggyakrabban alkalmazott receptem, amikor nekem kell kitalálnom a történetet.) Két Andersen adaptáció is András alapelképzeléseinek köszönhető (*A rút kiskacsa* – Mesebolt Bábszínház, 2012; *Pöttöm Panna* – Griff Bábszínház/Mesebolt Bábszínház, 2017). Ezekkel az írásokkal meg lehetőségen elégedett vagyok: tartalmilag megfejtettek, formailag vállalhatónak érzem mindkettőt. (*A rút kiskacsa* bekerült a *drámai mesék* Andersen-tematikájú kötetébe.)

Meg kell még említenem a Vidovszky Györgynek Michael Morpurgo meseregényéből írt *A lepkeoroszlán* című adaptációm, ami érdekesen jellegtelen az alkalmazott szövegeim sorában, miközben az előadás nagy szakmai sikereket ért el. A szöveg vállalható, de hangsúlytalan eleme az előadásnak: sem stílusában, sem helyzeteiben, sem karaktereiben nem különösebben leleményes. Mindezt csak azért tartom fontosnak lejegyezni, mert – másfél évtizeddel pályakezdő szöveggyötreim után – a saját munkáim között említhetek egy olyan anyagot, amiben a szöveg szinte jelentéktelen (bár nincs kevés belőle), és minden egyebet a rendezői koncepció, az előadás előre kitaláltsága, a tervezés és (nem utolsó sorban) a színészi játék emel meg.

A rendező zsonglörködései a szövegekkel

A Tintaló műhelymunkás éveivel párhuzamosan indultak el az első rendezői munkáim is, annak ellenére, hogy rendezői ambícióim sosem voltak. 2008-ban barátok (Töröcsik Eszter és Soós Emőke) kértek meg, hogy segítsen intézménytől független előadásuk létrehozását – ám a produkció váratlanul bekerült bábszínházuk (a békéscsabai Napsugár) repertoárjába. Így rendeztem életemben először hivatalos intézményi keretek között – saját meseadaptációt használva. (*Jaj, de jó itt, mindenütt!* – Janosch: *Kistigris* és *Kismackó* történeteiből.)

Rendezőként háromféleképpen dolgozom a szövegekkel:

1. Saját magam készítem el magamnak a szövegkönyvet. Adaptáció esetén könnyebb a dolgom, ott legalább az alaptörténet adott. Rémületesebb, amikor a megrendelő színház csak azt kéri, hogy ezzel és ezzel a színésszel készítsék előadást ennek és ennek a korosztálynak. És mert a nagyszínházak gyakran gondolják azt, hogy ha gyerekeknek készül az előadás, akkor azt kevésből is ki lehet hozni, így nemegyszer az alapvető társalkotók díjazására sincs pénz. Bár a rossz értelemben vett költséghatékony törekvések kényszerpályákat eredményeznek, kellő kreativitással, jó csapatösszetétellel születhet jó színészi játékokra alapozott, a gyerekek problémáira reflektáló, bábos eszközöket alkalmazó szituációk halmaza egy minimál-térben. Gyáva-ság-e vagy pusztá gyakorlatiság, hogy ilyen esetekben szinte mindig a már említett, jól bevált recepthez nyúlok. Ezek a szövegkönyvek hasonlóan épülnek föl, mint az *Ebcsont* és *nyúlcipő* esetében: veszek egy alapproblémát, belehelyezek két vagy három kidolgozott karaktert, hogy aztán negyvenöt-ötven percen át nézhessük, mi történik velük. Az így készült szövegek jól működnek színpadon, mégsem állnak meg a saját lábukon: nyomtatott formában nem lehetne mit kezdeni velük, esetleg a rendezői instrukciókkal teleírva kaphatna képet az olvasó arról, hogyan működhetek. Ilyen szövegem volt a Pálfi Katával a Jászai Mari Színháznak írt *Kutyafül, macskakő, egérút* (az előadás 2015-ben a Színikritikusok Díja egyik jelöltje volt); ilyen a *Punktum!* és a *Kozmosz-szösz* a budaörsi Látinovits Színházban.

2. Egy már korábban megírt, kitűnő alpműhöz nyúlok. Ilyenkor írói értelemben a szöveggel nincs teendőm. (Paul Maar *Hoppláda*, Gimesi Dóra *A mindentlátó királylány*, Gimesi Dóra – Veres András *A brémai muzsikások* szövegkönyve, Bagossy László *A sötétben látó tündér* című mesebeszéde ilyen.) Ezek a művek papíron épp olyan nagyszerűek, mint amennyire hasznavehetőek színpadon. A „bár csak egyszer ilyet írhatnék”-kategória darabjai. Megkönnyítik a rendezői működésemet, mégis meglepően kevés alkalommal nyúlok készen lévő, remek



Kolozsi Angéla:
PÖTTÖM PANNA

A Mesebólt Bábszínház és a Griff Bábszínház közös előadása

Andersen meséje alapján írta: Kolozsi Angéla
tervező: Sabina Sinko
zeneszerző: Gyulai Csaba
rendező: Veres András
szereplők: Kovács Bálint, Varga Bori

Volt egyszer egy kislány. Picurka volt, de a magasba vágyott. Várta az ismeretlen, hívta a kaland. S ha hívta, hát ment is. Ment? Viték, dobálták, sodorták, teperték, mert hiszékeny volt, mert jószívú volt, mert szép volt. Őt akarta mindenki: a béka, a cserébogar, az egér, a vakondok, mind, mind, akik azt hitték, hogy nekik jár egy ilyen szép, egy ilyen pöttöm, egy ilyen Panna. Jár? Dehogyan is jár, inkább szalad, szökik, menekül! Persze ehhez kell egy igaz barát, aki segít, aki noszogat, aki tudja, mi kell a boldogsághoz. Na, micsoda, Pöttöm Pannák?

Bemutató: 2018. november 18.
Ajánlott életkor: 4 éves kortól



2018
Mesebólt
BÁBSZÍNHÁZ



GRIFF
BÁBSZÍNHÁZ

Pöttöm Panna, 2017.
 Andersen meséje alapján írta:
 Kolozsi Angéla,
 Rendező: Veres András,
 Tervező: Sabina Sinko,
 Zene: Gyulai Csaba.
 Griff Bábszínház

Bódog és Szomorilla, 2011.
 Rendező, író: Kolozsi Angéla,
 Tervező: Bartal Kiss Rita,
 Zene: Csernák Zoltán Samu,
 Szereplők: Nagy Viktória Éva
 Schneider Jankó. Hepp Trupp.
 Fotó: Kállai-Tóth Anett



Kolozsi Angéla: Emília és az angyal, akit Körömöczi Györgynek hívnak, 2015.
 Rendező: Novák János,
 Dramaturg: Horváth Péter,
 Tervező: Matyi Ágota,
 Díszlet: Pintér Réka. Kolibri
 Gyermekek- és Ifjúsági Színház

szövegekhez. Fakadhat ez abból a bábszínházi sajátosságból is, hogy minden történetet újra kell szabni, újra kell fogalmazni az adott társulatra, az adott rendezői-tervezői elképzelésre és az ennek alapján választott (báb)technikára. Kis túlzással azt mondhatjuk, hogy bábszínházban új előadáshoz új szövegkönyvre van szükség.

3. Íróársat kérek a rendezői működésem mellé. Teszem ezt azért is, hogy terhet vegyek le a vállamról. Egy összművészeti forma esetében amúgy is ritkán szerencsés a feladatok halmozása. A társalkotókkal együtt lehet gondolkodni, több szem többet lát; emellett rengeteg időt megspórolok, ha nem én görnyedek a szövegkönyv felett, jobban koncentrárlhatok a rendezői feladataimra – gondolom az ilyen munkák kezdetekor. És a közös gondolkodással valóban rengeteget nyerek, a tapasztalat mégis azt mutatja, hogy semmivel sem görnyedek kevesebbet a szövegkönyv fölött. A dramaturgiai alapkoncepciót eleve együtt találom ki az íróval, a szövegkönyv első változatának érkezésétől pedig szinte átveszem a szöveg gondozását, és – az írók beleegyezésével – egyedül javítom, alakítom tovább a szöveget, ahogy a rendezői/játékmesteri elképzeléseim diktálják. Mire véget ér a munkafolyamat, pont ugyanannyit dolgoztam a szövegen, mintha egyedül írtam volna. Mégsem mindegy, hogy van-e mellettem egy ember, akivel lehet beszélgetni, vitatkozni, együtt gondolkodni. Aki rálát a nagy egészre, amikor a rendező-féle már rávakult.

A társalkotók (a szövegkönyv írója, a dramaturg, a tervező, a zeneszerző, a színészek, a koreográfus) folyamatos együttműködésben vannak egy előadás létrehozása során. A legideálisabb az lenne, ha ugyanabban a próbateremben működne a próbafolyamat teljes ideje alatt – és természetesen a lehető legtöbbet a próbát előkészítő szakaszban, amíg a koncepció lábra áll. A jelenlegi bábszínházi rendszer azonban ezt az ideális alkotói helyzetet a legritkább esetben teszi lehetővé. Az alkotók különböző munkákból véletlenszerűen zuhannak be a közös próbafolyamatukba, hogy aztán mihamarabb rohanjanak is tovább, újabb munkák felé. Mindenkit visz az élete (kényszersz pályája és megalkuvásai) a maga kis futószalagján, és különleges

csillagállásra van szükség, hogy ebből a bábipari létből felszíkrazzanak valóban értékes munkák – mondanivalóval, tartalom és forma megokolt rendszerével, a társlemek stilizációs egységével. Hoszszan és szomorúan lehetne írni az ideális munka akadályairól, a báb- és gyerekszínház meg(nem)becsültségéről, a társadalmi és gazdasági helyzetből, a kultúra (nem) finanszírozottságából, a bábszínházi, gyerekszínházi előadásokat életre hívó rendszer tévképzeteiből és elvárásaiból fakadó kényszersz pályákról, amelyek nehezítik, hogy létrejöjjön egy olyan alkotó csapat, amely egy jó előadáshoz elengedhetetlenül szükséges.

Meseadaptációk: színpadról könyvbe – könyvből színpadra

A meséírást – egyfajta fantáziafejlesztő gyakorlatként – a tízes évek elején kezdtem: arra kértem az ismerőseimet, hogy küldjenek nekem karaktereket egy-két markáns tulajdonsággal. (Már megint az említett recept – alighanem ez az egyetlen létező írói munkamódszerem, ha önállóan kell kitalálnom valamit.) A Hepp Truppal közös *Bódog és Szomorilla* előadásunk is egy ilyen „meserendelésből” született. Schneider Jankó és Nagy Viktória Éva új előadást szeretett volna családi bábszínházuk repertoárjába. Kérték, hogy szerepeljen a történetben egy ajándékmániás király, legyen az előadásban bőrrönd és piknikkosár (mert van ezekből egy-egy mutatós darabjuk, ami remekül szolgálna díszlet-kellékként), vegyem figyelembe, hogy ketten játsszák (tehát négy szereplőnél ne legyen több) – és kezdjük el. A meséről ennél többet nem tudtunk, amikor egy pályázathoz meg kellett adni a készülő produkció címét. Egy gyors sms-váltásban lefolytatott brainstorming során döntöttek a *Bódog és Szomorilla* címjavaslatom mellett. Pár hónappal később egy félig elkészült szövegkönyvvel láttunk munkához, de a napi próbák befejeztével is folyamatosan együtt voltunk: ha kellett, sarokba szorítottak (a könyhájuk sarkába), hogy írjak (és közben etettek), ha kellett átváriáltuk a jelenetek sorrendjét, rengeteg humorral töltötték meg az alapszöveget, a jeleneteket, és benne volt a kezük a mese végső megoldásában is. 2011-ben mutattuk be az előadást, és 2016-ban

jelent meg nyomtatásban második – az eddig megjelent három kötetem közül a legjobb – mese-regényemként.

A szövegkönyv regénnyé adaptálása nem jelentett különösebb nehézséget: a párbeszédeket szinte változtatás nélkül ültettem át, mindössze a hősöket körülvevő környezetet kellett megrajzolnom, illetve néhány olyan belső rezdülést, érzelmet és gondolatot verbalizálnom, amit a színpadon a két színész olyan csodálatosan megjelenített. A „karakterek működtek a szituációt a minimál térben”-recept (és a rengeteg közös munka és ötletelés) nagyon tiszta és szerethető meseregényt eredményezett. Gajdóné Gödény Andrea, Koósne Sinkó Judit és Merényi Hajnalka tanulmányt írt a meseregényeknek az olvasóvá válás folyamatában betöltött szerepéről – ebben a *Bódog és Szomorra* című könyvön modellezik a meseregény műfaji sajátosságait, illetve ennek kapcsán a regény közös feldolgozásának lehetőségeit alsó tagozatban. Erre büszke vagyok!

2014-ben jelent meg első meseregényem, *Emília és az angyal, akit Körömczi Györgynek hívnak* címmel. A főszereplő szabálytalan angyalkaraktert merő önszórakoztatásból találtam ki a magam számára – később egy gyerekek számára transzponált epizód különdíjas lett az Aranyvackor pályázaton, így lehetőséget kaptam, hogy a 8-12 éves korosztály számára regényt írjak Gyuri kalandjaiból. Ki kellett találnom egy családot két gyerekkel, hogy a magam mellé képzel, Léha és semmirekellő angyalfigurát a kisebbek számára is fogyaszthatóvá tegyem. Az eredmény egy nagyon egyenetlenül megírt meseregény lett. A szabálytalan hős kitaláltsága javított az írói hiányokon, némiképp feledtetve a célközönség életkorának leszállításából fakadó megalkuvásokat. Még fél év sem telt el a kötet megjelenését követően, amikor a Kolibri Színház jelentkezett, hogy színpadra állítaná a hanyag angyal történetét.

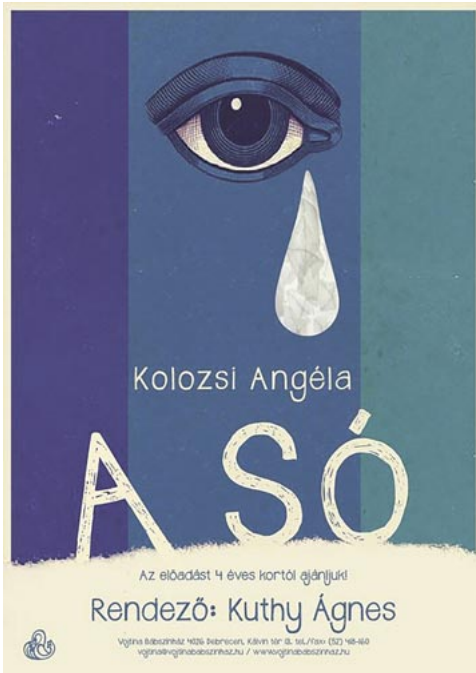
Amilyen egyszerű volt Bódogék sztorijából könyvet írni, olyan kínkeservesen ment a széttartó, sokfejezetes, a fejezetek előrehaladtával egyre több és több karaktert felvonultató Körömczi-regényből kétfelvonásos szövegkönyvet kalapálnom. Az első változattal mégsem voltam elégedetlen: láttam

benne jó játéklehetőségeket, mert kicsit rendezőként is írtam ezt a szövegkönyvet. Aztán Horváth Péter (Novák János rendező állandó dramaturgia) átdolgozta, egy kicsit János működéséhez, játékszervezéséhez alakította az általam írottakat. Ennek a változatnak a karakterei sokat (számomra túl sokat) egyszerűsödtek, és az a fajta csóffadt életörömmel vegyes koszlott angysallát, amit a regényben közvetíteni szerettem volna, egyáltalán nem jelent meg a Kolibri Színház egyébként rendkívül népszerű, 15 dallal megszólaló előadásában. Íróként nem tudtam kiállni eredeti (a regényemből is következő) elképzeléseimért, és bár hangot adtam minden kétségemnek, az ellenérveket követően már egyáltalán nem harcoltam: alkalmazott szerzőként elfogadtam a dramaturgi és rendezői döntéseket.

A harmadik mesekönyvem is erősen kapcsolódik a Kolibri Színházhoz. A regény cselekményét először szövegkönyvként írtam meg a Kolibri 2019-es meghívásos pályázatra, *Linkék – meg a linkek* címmel. A pályázatot Gimesi Dóra nyerte, de a Kolibri Színház azt tervezi, hogy a szövegemet színpadra állítja (egyelőre a pandémia miatt boruló évadok miatt ez még nem sikerült). Horváth Péterrel 2020 nyarán mindenesetre elkészítettük leendő rendezéséhez a szövegkönyv végső verzióját. Ezzel párhuzamosan megírtam a Pagony Kiadónak a meseregényt *Jenci néni és az okostelefonok* címmel. A könyv 2021. júniusi megjelenése óta egyes iskolákban már ajánlott olvasmány lett, miközben a Moly nevű, olvasókból verbuválódott portálon egy vélemény szerint olyan a stílusa, mint egy negyven évvel ezelőtti pöttyöskönyvé...

Szertelenségből fakadó szorongások

Egyenetlen tehát az út, vegyesek a visszajelzések – és én magam is meglehetősen széttartónak látom szerzői munkásságomat. (Tulajdonképpen a rendezőit és a színészt is.) Egyéni teljesítményemet (bármelyik poszton) nagyban befolyásolja a pillanatnyi csillagállás: hogy aktuális alkotógárdám csapatjellege névleges vagy tényleges. De bármelyik legyen is, nagyjából a halálfélelem kerülget minden új produkció kezdetekor, induljak bármelyik pozícióból.



Kolozsi Angéla: A só, 2017. Rendező: Kuthy Ágnes, Dramaturg: Dobák Livia, Báb- és díszlettervező: Mátravölgyi Ákos, Zeneszerző: Czapp Ferenc. Vojtina Bábszínház



Punktum! A produkció előzetes plakátja, végleges szöveggönyv: Kolozsi Angéla. (Budaörsi Latinovits Színház, 2018)

Állítólag olyasmi ez, ami a legképzettebbeket is megtalálhatja: imposztor-szindrómának nevezik, amikor az embert eluralja a totális alkalmatlanság érzete. Ám, aki az alapmesterségének tartott báb-

színészetben sem kvalifikált, az talán tényleg csak egy imposztor bábos: a két évtizednyi, munka közben innen-onnan összeszedett tapasztalataival zsonglőröködő, igazi szélhámos.

THE TRIALS AND TRIBULATIONS OF A PRACTICAL JOURNEY

"To this day, I feel uncomfortable when I have to write down my profession," writes the author of this article in his testimony. "I consider myself a puppeteer - but not a writer or director. Even so, I have supported myself for the past decade mostly by writing and directing with the result that I can't say at which I am most secure." Although he has been a puppeteer for twenty-one years and has been writing scripts and directing shows regularly since 2006, he describes his career as one of "anxieties resulting from excessiveness", but one in which he has had many successful stages as an actor, writer and director.



Markó Róbert
Fotó: Tökán Nóra

Vuk, 2020. Fekete István
regénye alapján írta:
Gimesi Dóra,
Rendező: Markó Róbert,
Dramaturg: Nagy Orsolya,
Tervező: Boráros Szilárd,
Zeneszerző: Borlai Gergő,
Koreográfus: Ladányi Andrea.
Vaskakas Bábszínház.
Fotó: Orosz Sándor



Szélkötő Kalamona, 2020.
Írta, rendezte: Markó Róbert,
Dramaturg: Nagy Orsolya,
Tervező: Boráros Szilárd,
Zene: Bogárdi Aliz, Jankó Mátyás,
Koreográfus: Fitos Dezső.
Bóbita Bábszínház.
Fotó: Komjáthy Máté

Markó Róbert

A DRAMATURGOM ÉS ÉN

Most, amikor itt ülök az üres, fehér papírlap fölött, hogy esszét írjak a bábszínházi dramaturg és a bábszínházi rendező kapcsolatáról – tehát ebben a kifejezett krízishelyzetben, amikor hosszú ideje töpregek, honnan közelíthetném meg ezt a tényleg összetett, nehezen szétszálazható és teljességgel intim viszonyt, máris erős késztetést érzek, hogy megosszam valakivel ezt az egyformán szakmai és emberi természetű problémámat. Akinek hagykozhatom a szakmaiságára, akinek bízhatom az ízlésében, és akivel a kommunikáció is gördülékeny. És már tudom is, ki ez a valaki. A dramaturg. (Dramaturgom.)

Felhívom.

Azt mondja, írjak arról, mennyire alulértékelt szakma az övé. Éppenséggel lehetne szólni erről is, igen, hogy a dramaturgot – vagy ahogyan a közkeletű megfogalmazások definiálják: a rendező barátját, a színház eszét, a produkció belső ellenzékét – milyen kevésbé becsüli meg a színházi gyakorlat erkölcsileg és anyagilag egyaránt. De nem róla beszélek inkább, hanem magamról: arról, hogy már ez a gesztus is, hogy a diszkrétén kétségbeesett rendező rémületének legelső pillanatában a dramaturg (dramaturgja) számát tárcsázza, jelzi, hogy a dramaturg a rendező legelső munkatársa – az a kolléga, aki a nulladik pillanattól ott ólálkodik a születni készülő mű körül.

A dramaturgom, írom feljebb, és le kívánom szögezni, hogy ez a birtokos személyjel ott a furcsa, idegen, tehát problematikus és homályos jelentésű szó végén nem valamiféle sovinizmusnak vagy kisajátítási igénynek a megtestesülése. Nem is azt akarja kifejezni, hogy a dramaturg mit sem ér a rendező (rendezője) nélkül. Sokkal inkább a dramaturg és a rendező közötti viszony végletes személyességét jelzi, erről pedig az jut eszembe, hogy minekutána nincsen két egyforma rendező és nincsen két egyforma dramaturg, a formális logika szabályai szerint nincsen két egyforma dramaturg-rendező viszony

sem. Úgyhogy bármennyire is úgy tűnik majd az alábbi eszmefuttatást olvasva, hogy a színházi elméletet és gyakorlatot majdan továbbblendítő általános igazságokat vetek a papírra, ne higgyen a szemének az olvasó, valójában Nagy Orsolya dramaturg és Markó Róbert színházrendező szakmai viszonyáról adnak képet az itt következő sorok.

Ha rátekintek a magyar színházi élet általam ismert részalmazára, nagyjából általános gyakorlatnak tekinthetem, hogy a dramaturg és a rendező három munkafázisban működik együtt: az anyagválasztásban, a szövegmunkában (vagyis az olvasópróbái példány kialakításában) és az előadás próbafolyamatában. E három munkafázis – talán sarkítás nélkül mondhatom – két egészen különböző alkotói hozzáállást követel meg mind a dramaturgtól, mind a rendezőtől, ennek megfelelően viszonyuk (viszonyunk) is változékony.

Az anyagválasztás munkafázisában a rendező és a dramaturg tulajdonképpen csaknem egyenrangú felek. (De egyenrangú alkotótárs lehet ilyenkor a díszlet-, a jelmez- és a bábtervező, a zeneszerző, a koreográfus, sőt ideális esetben a díszlet-, a jelmez- és a bábkészítő, sőt akár a korrepetitor is.) Ez az álmodozások kora. Olyan, mintha volna esélyünk arra, hogy megtaláljuk azt az alapanyagot, amelynek segítségével minden alkotótárs tökéletesen kiteljesedhet munkájában.

Pedig a színház hierarchikus felépítmény – pontosabban a színháznak azon része, amelyikben én magam szocializálódtam, és amelyikben minden napjaim többségét töltöm. Ez az úgynevezett kőszínházi, pláne kőbábszínházi struktúra. Ennek a hierarchikus struktúrájának a csúcán a mindenkori színházigazgatók állnak, akik a mindenkori rendezőket a mindenkori munkákra felkérlik. A mindenkori igazgatóknak a mindenkori felkérések alkalmával (a mindenkori szervezésvezetőkkel egyeztetve) különféle preferenciáik vannak – vagyis, nem feltétlenül diktatórikus hajlamaikat kiélendő, mint inkább praktikus

okokból, meg-megkötik rendezők kezét. Az álmodozások kora tehát rendszerint hamar véget ér: felütik fejüket a lehetséges alapanyagok számát redukáló, paradox módon mégis inspiráló konkrétumok. Hadd emeljek most ki ezek közül kettőt, amelyek specifikusan bábszínházai: a közönség életkorát és a választott bábtechnika vagy bábtechnikák kérdését.

A mai Magyarország bábszínházai – a hasamra ütők, amikor a számot leírom, de kevéssé hiszem, hogy nagyot tévednék – kilencven százalékban gyerekek számára készítenek előadásokat, e kilencven százaléknyi mennyiség célközönsége is jelentős részben az óvodás és a kisiskolás korosztály. Vallom, hogy nincsen olyan téma, amelyikről ne lehetne akár a 4-8 évesekkel a (báb)színház eszközeivel gondolkodni, de nem mindegy, milyen választ vagyunk képesek adni arra a kérdésre, *hogyan*, milyen formai eszközökkel dolgozunk fel egy-egy tárgykört. A célközönség életkori sajátosságai ugyanis dramaturgiai következményekkel járnak: az óvodások egocentrikus gondolkodása például lineáris dramaturgiát ír elő (a történetben ne legyenek jelentős időbeli ugrások), az egynézőpontúságot sugallja (egyetlen főhős legyen, aki alkalmas az azonosulásra), megköveteli az alapfunkciók feltétlen használatát (a jó legyen jó, a rossz legyen rossz). Egyidejűleg technikai értelemben is irányt mutatnak az alkotók számára a célközönség fizikai és kognitív adottságai: az óvodás korosztály mágikus világképe megteremti például a tárgyakkal való azonosulást, illetve a tárgy és az ember komplex egységként való érzékelésének képességét. Így hát az anyagválasztás gesztusa a bábszínházban mégsem a teljes szabadság mezeje, a boldog lubickolásé, amikor mint szuverén és elkötelezett alkotók feltesszük a kérdést: miről is beszélnének, gondolkodnánk szívesen a produkció előkészítésének idején, majd a próbafolyamat hat hetében.

Ugyancsak determinálja mind az anyagválasztást, mind pedig a szövegkezelést a választott bábtechnika. Nem csupán a dramaturgiára, de írástechnikai, sőt értelmezési kérdésekre is hatással van a bábos forma milyensége. Elég csak abba belegondolni, hányféle viszony lehetséges mozgató

és mozgatott, mozgató és mozgató, mozgatott és mozgatott között, s e viszonyok hányféle értelmezés lehetőségét villantják fel. Ugyancsak könnyen belátható, hogy másmilyen jellegű szöveget kíván meg egy extrém módon mozgékony kesztyűsbabokkal létrehozott előadás, mint egy marionettjáték vagy a tárgyanimáció.

A fentiekből logikusan következik, hogy egy-egy bábszínházi szövegkönyv rendszerint egy adott bábtechnika használatával vagy egy adott mozgató-mozgatott viszony rendszerén belül értelmezhető. Épp ezért a bábszínházi műfajnak – s ez nem csupán magyar sajátosság – kevés kivételtől eltekintve nincsenek klasszikus szövegei. Ehelyett klasszikus történetei vannak. Nincsen bábszínházi *Három nővér* vagy *Rómeó és Júlia*, helyettük *Hamupipőke*, *Csipkerózsika* és *A rút kiskacsa* van. Vagyis a bábszínházi szövegeket produkcióként újra szokás írni.

Mit jelent mindez a rendező és a dramaturg közös előkészítő munkája szempontjából? Elsősorban is azt, hogy az anyagválasztás és a szöveg munka fázisa nem válik élesen ketté. Nem egy kész színdarabot, hanem egy történetet kell ugyanis abba a bonyolult és szövevényes rendszerbe beilleszteni, amelynek egyaránt fontos tényezői a fent részletezettek mellett (a célközönség fizikai és kognitív adottságai, valamint a bábtechnika, amellyel az előadást az alkotók meg kívánják valósítani) a reménybeli művet bemutató színház arculata, az alkotók érdeklődési köre, a társulat színészeinek aktuális szellemi és fizikai állapota, a színház aktuális repertoárja, és persze az alkotók és a közönség teljes kortárs valósága, amelyben az előadás megszületik és amelyre a készülő mű reflektál. E ponton magától értetődő módon a dramaturg, a rendező és a bábszínházi munka előkészítésében velük egyenlő fontosságú bábtervező beszélgetéseiből, eszmecsereiből, vitáiból bomlanak ki a színdarab, egyben az előadás legfőbb irányai. Szét-szálazhatatlan, melyik megoldást ki javasolta, melyik ötlet – húzás, szerepösszevonás, fordulat, technikai megoldás, apróbb-nagyobb szöveg- vagy vizuális poén, blikkfang – kinek a fejéből pattant ki. A kialakuló anyagért a dramaturg, a tervező és



Szálinger Balázs: *A csillagszemű juhász*, 2016. Rendező: Markó Róbert, Dramaturg: Nagy Orsolya, Koreográfus: Fitos Dezső, Kocsis Enikő, Díszlet: Cziegler Balázs, Jelmez- és bábtervező: Michac Gábor, Zene: Zságer-Varga Ákos Budapest Bábszínház. Fotó: Éder Vera



A halhatatlanságra vágó királyfi, 2018. Írta: Szálinger Balázs, Rendező: Markó Róbert, Dramaturg: Nagy Orsolya, Díszlettervező: Cziegler Balázs, Jelmez- és bábtervező: Szűcs Edit, Zene: Tarr Bernadett, Koreográfus: Fitos Dezső. Vaskakas Bábszínház. Fotó: Orosz Sándor



A vaskakas legendája, 2021. Rendező: Markó Róbert, Dramaturg: Nagy Orsolya, Díszlet: Árvai György, Jelmez: Szűcs Edit, Zene: Ferenczi György, Heinczinger Mika, Koreográfus: Kocsis Enikő, Fitos Dezső. Vaskakas Bábszínház. Fotó: Orosz Sándor



A Csizmadia, a Szélkirály és a Nyúl pástör esete, 2019. Írta: Nagy Orsolya, Rendező: Markó Róbert, Tervező: Michac Gábor, Zene: Arany Zoltán. Vojtina Bábszínház. Fotó: Csató-Nagy Krisztina

a rendező közösen kell, hogy felelősséget vállaljon – hiszen az adaptáció magában hordozza a teljes előadáskonceptiót.

A próbafolyamat megindulásával a dramaturg és a rendező közötti egyenrangú és nyílt alkotói vita lehetőségére korlátozódik: minthogy a végső döntéseket minden esetben a rendező hozza meg, a dramaturg kissé háttérbe szorul – legalábbis a színészek előtt kevesebbet szerepel, mint a rendező. Azonban jelenlétének fontossága a produkcióban nem csökken, sőt munkájának spektruma alapvetően tágul. Én magam a próbamunkát leginkább játszótérnek látom, ahol – eléggé el nem ítéltető módon – gyönyörködhetem a színészek átélt, felszabadult és valljuk meg, rendszerint igen szórakoztató játékában, továbbá ösztökélhetem őket, hogy játékuuk még átéltebb, felszabadultabb és szórakoztatóbb legyen. Játszótérnek, ahol a látványtervezők által megálmodott játéktér minél sokrétűbben és izgalmasabban használható, aztán a hatáskeltés külön-külön – világítástechnikai,

zenei – eszközeivel még hatásosabbá tehetek egy-egy jelenetet. Egyszóval jó sok dolgom van. Éppen ezért megnyugtató, biztonságérzetet ad, ha a dramaturg (dramaturgom) is jelen van a próbákon. A dramaturg némileg másképpen figyel, másképpen van jelen, mint a rendező: úgy alkot, hogy kontrollál. Nem csupán a szöveggel foglalkozik – továbbra is a koncepcióra, az előadás egészére tekint logikai bukfencekre mutat rá, a jelenetek vagy a karakter építését nem szolgáló színészi túlhazzásokat vesz észre, stílusidegen kifejezéseket szűr ki, problémákat verbalizál, megoldási lehetőségeket villant fel, rendezői ötleteket ad a rendezőnek, amelyekkel a babérokat a rendező aratja le, miközben a dramaturg szerényen mosolyog a sarokban. Mindenkivel empatikus, azzal is, akivel nem. Közvetít egy-egy feszültebbé váló színész-rendező viszonyban. És még ezer más, megfoghatatlan és cseppet sem tudományos dolgot csinál – amelyek nélkül a munka kevésbé volna komfortos, az előadás pedig kevésbé volna jó.

TOGETHER WITH THE DRAMATURG

This article is a confessional essay on the relationship between the puppet theatre dramaturg and the puppet theatre director, a complex and very intimate relationship which is difficult to dissect. The director describes his relationship with his dramaturg in this way: he reassures me and gives me a sense of security when he is present at rehearsals. He observes and is present in a different way from the director: he creates by controlling. He is not just concerned with the text: he continues to look at the overall concept, the performance as a whole. He points out logical inconsistencies, notices exaggerations by the actors, out-of-style expressions, suggests possible solutions, gives the director ideas. He empathizes with everyone, even those he doesn't like. He mediates in a tense actor-director relationship. And he does a thousand other intangible and far from scientific things without which the work would be less comfortable and the performance less good.



Rózsa és Ibolya, 2012. Író: Gimesi Dóra, Rendező: Kovács Géza, Tervező: Boráros Szilárd, Zene: Lázár Zsigmond, Dramaturg: Dobák Livia. Budapest Bábszínház. Fotó: Éder Vera



Fekete Ágnes — Gimesi Dóra

A BÁBSZÍNHÁZ A VILÁG CSODÁJA¹

– Fekete Ágnes: *Mi különbözteti meg a bábszínházi dramaturg munkáját más dramaturgok feladataitól?*

– Gimesi Dóra: Maga a színházművészet és benne a dramaturg szerepe is hatalmasat változott az utóbbi néhány évtizedben. Ha arra gondolunk, hányféle viszony lehetséges a közönség és színpad között, hogyan bomlanak fel azok a színházi formák, amelyeket korábban örökérvényűnek hittünk, világossá válik, hogy ebben a permanens változásban a dramaturg feladatkörei is egyre változatosabbak lesznek. Másféle dramaturgi tudást és tapasztalatot kíván egy részvételi színházi előadás, mást egy szabadtéri sétaszínházi produkció, egy dokumentumdráma vagy egy kortárs opera. Amióta a korábban perifériára szorult színházi műfajok egyre határozottabban jelennek meg a színházi palettán, úgy érzem, felértékelődött azoknak a dramaturgoknak a tudása, akik valamely különös műfajban is otthonosan mozognak. Ugyanakkor egy műfajon belül is különböző dramaturgi attitűdökkel találkozhatunk: van, aki kortárs írókat ösztönöz új darabok megírására, van, aki hatalmas elméleti tudással rendelkezik és erős szellemi háterszágot nyújt a rendezőnek, sokan pedig maguk is fordítanak, írnak, adaptálnak. A bábszínházi dramaturgok között nagy arányban találunk olyanokat, akik ez utóbbi csoportba tartoznak. Nekem ez a kicsit exhibicionistább, ugyanakkor hatalmas felelősséggel járó alkotói hozzáállás a kezdetektől nagyon inspiráló volt: Kovács Gézának és Tengely Gábornak köszönhetően már egyetemista koromban lehetőségem volt bábszínházi darabokat írni, így a gyakorlatban, a saját hibáimból tanulva, zsákutcákat bejárva tapasztalhattam meg a műfajt.

Mivel a bábszínház nagyon sokféle lehet, nehéz dramaturgiai alapvetéseket megfogalmazni, de

az talán minden bábos előadásra igaz, hogy első sorban a képre épít. A bábszínházi dramaturgnak tehát képekben kell gondolkodnia és ahhoz alakítani a szöveget. Hamar rájöttem, hogy ez nekem nem teher, sokkal inkább inspiráció, hiszen az életemben mindig is nagyon fontos volt a képzőművészet, a vizualitás. Gyerekkoromban még grafikusnak is készültem, sokat rajzoltam. Ez később háttérbe szorult, de azt, hogy van egyfajta képben-látó képességem, a bábszínházban nagyon jól lehet kamatoztatni. Lenyűgöz, hogy a bábszínház annyira sokféle, és annyira sokféle viszony lehetséges báb és mozgató között. Talán kicsit misztikus megközelítés, de a bábszínház mindig a teremtésről szól, hiszen minden történetben megmozdul egy báb, az élettelen életet kap. Ez tulajdonképpen az Isten munkájának leképezése, a világ csodája, amellyel nem tudok betelni.

– F. Á.: *Hogyan alakul ki egy bábelőadás szövegkönyve?*

– G. D.: A bábszínházi szövegalkotás fegyelemre szoktatja az embert, a bábos dramaturg egyik legfontosabb feladata a sűrítés. Ahogy a báb maga is vizuálisan sűríti egy szereplő személyiségét, úgy a szövegnek is nagyon sűrűnek, pontosnak kell lennie. Mint egy vers vagy egyperces novella. Ha egy báb beszél, ott nincs helye felesleges mondatoknak, az előadás kiveti magából a fecsegést, a redundanciát. A fecsegés egyébként is nagy ellensége a színháznak.

A bábszínházban különösen fontos, hogy a rendezői koncepció, a tervezői felvetés, illetve az írói gondolat együtt fejlődjön. Amikor egy felkérés megérkezik, elkezdődik a közös gondolkodás, amelyet nagyban befolyásol az is, hogy melyik társulat számára

¹ Fekete Ágnes: *A bábszínház a világ csodája*. A Gimesi Dórával 2021. szeptember 2-án az ujjvarad.ro-n megjelent interjú rövidített és szerkesztett változata. Az eredeti szöveg elérhetősége: https://www.ujjvarad.ro/kultura/a-babszinhaz-a-vilag-csodaja/?fbclid=IwAR0fjaG6AGLYtPjsZn8Sh4aDq9Q5UUI-wiw...7fnA_sfeJfksM1RD2cBRgU

készül az előadás, milyen technikával, milyen korosztálynak, hány színész részvételével – e tényezők mind hatnak a koncepcióra és a szövegre. Például amikor a kecskeméti Círóka Bábszínházban Kuthy Ágnes elhatározta, hogy előadást készít a *Csomótündér* című meséből, az adaptáció elkészítésekor figyelembe kellett vennünk, hogy a Círóka társulatában nincs olyan idős színész, aki a címszereplő vénülő tündért eljátszhatná. Így született az a vad ötletünk, hogy a tündér lehet férfi is, hiszen a szereplő kora ebben az esetben fontosabb, mint a neme. A döntésünk alapvetően befolyásolta a karaktert, akit így Apró Ernő színészi alkatára írtam. Sokkal izgalmasabb lett így, különlegesebb, mint a prózai változat.

A szereposztás tehát alapvetően befolyásolja a szöveget – nagyon szeretek úgy írni, hogy tudom, ki fogja játszani az adott karaktert, mi áll jól neki, mi jelent kihívást. Ebből a szempontból kifejezetten előny, hogy ez egy kicsi szakma, szinte mindenkivel jól ismerjük egymást.

A bábszínházi szöveg sokkal képlékenyebb, mint az élőszínházi: ha egy próbán nem működik egy szituáció, mindig könnyebb a szöveget átírni, mint a bábót áttervezni. Ez nagyfokú rugalmasságot igényel és sok próbálatogatást jelent, ami rendkívül hasznos, hiszen sokszor én magam is a próbán jövök rá, hogy egy szöveg túl hosszú, vagy egy színpadi helyzet nem igaz. Ezért aztán egy bábszínházi szövegkönyv olvasópróbán felolvasott példánya gyakran hatalmas változásokon megy keresztül a premierig.

A kiválasztott (egy vagy több) bábtechnika alapvetően befolyásolja a rendezői koncepciót és a szöveget, ezért mindig ez az első, amit meg kell határoznunk. A helyzet- és jellemkomikum, a ritmus, a karakterek lélektani mélysége vagy épp jelszerűsége, a mozgató és a mozgatott viszonya mind olyan dramaturgiai kérdések, amelyek a választott bábtechnikából következnek.

– F. Á.: *Ez a szoros együttműködés az ősbemutatókra igaz. Mi történik akkor, ha egy darabodat egy másik színház is bemutatja? Akkor is jelen vagy a próbákon?*

– G. D.: Azt a fajta munkát szeretem a legjobban, amikor bele tudok folyni a próbafolyamatba, és

nem csak egy üzenetet kapok, hogy kellene még két sor, vagy kihúztak egy jelenetet. De természetesen előfordul, hogy egy darab az eredeti koncepciótól függetlenül is működik, és egy rendező úgy tudja alakítani a szöveget, hogy az az ő elképzelésének is megfeleljen. Ez leginkább az olyan szövegekre igaz, amelyek nem építenek nagyon erősen például a báb-ember viszonyra. A Hoffer Károly által rendezett *Semmi* szövegkönyve nem működne másik koncepcióval, hiszen még annak is jelentősége van, hogy mikor melyik színész mozdtítja meg egy másik bábszereplő lábát. Azok a szövegek, amelyek homogén bábszínházi előadásokhoz készültek (mint az eredetileg pálcás bábra írt Rózsa és *Ibolya* vagy az *Ágyélus királyfi*), könnyebben alakíthatók át egy másik technikára. Ilyenkor nekem csak az a fontos, hogy az új produkció ne legyen rosszabb, mint az eredeti. Ha jobb lesz, vagy ha belekerül néhány, a színpadi megvalósításból következő értékes poén, annak örülök, mert onnantól a saját életét kezdi élni a darab. Azt hiszem, egy kicsit ostobaság is lenne foggal-körömmel ragaszkodni ahhoz, hogy minden leírt mondat csakis az eredeti formájában érvényes. Legutóbb például nagyon nagy örömet okozott Veres András *A mindentlátó királylánya* Kecskeméten: egy nagyon egyszerű, stilizált formát talált hozzá, amelyben elképesztően jól működött a több mint tíz évvel ezelőtt, teljesen más típusú előadáshoz írt szöveg.

– F. Á.: *A színpadi és prózai írásaidban is gyakran merülnek fel olyan témák, amelyek a gyerekkultúrában nehéznek, olykor tabunak számítanak.*

– G. D.: A világ népmesekincsét vizsgálva láthatjuk, hogy minden élethelyzetre van mese, még a nehéznek vagy tabunak mondott témákra is, csak ezek kikoptak a köztudatból, vagy kevesen ismerik őket. Nagyon fontos, hogy hogyan nyúlunk egy kérdéskörhöz, milyen korosztályt szólítunk meg vele, illetve az is, hogy az adott probléma (vagy nevezzük tabunak) a történet középpontjába kerül-e, vagy csak érintőlegesen esik szó róla. Nem szeretem a címkézéseket: ez problémadarab, ez a válásról szól, ez a halálról. A felnőtteknek szóló darabokra sem aggatunk címkéket. Szerintem az a jó, ha a tabutémákat úgy kezeljük, mint amik



Lázár Ervin: *A hétfejű tündér*, 2012. Bábszínpadi adaptáció: Gimesi Dóra, Rendező: Kuthy Ágnes, Tervező: Mátravölgyi Ákos, Zene: Sáy László, Koreográfus: Fosztó András. Budapest Bábszínház. Fotó: Éder Vera



Janne Teller: *Semmi*, 2013. Bábszínpadi adaptáció: Gimesi Dóra, Rendező, tervező: Hoffer Károly, Zene: Kiss Tibor. Budapest Bábszínház. Fotó: Éder Vera



Gimesi Dóra: *Az időnk rövid története*, 2016.

Tervező, rendező:

Hoffer Károly,

Zene: Teszárek Csaba.

Vaskakas Bábszínház

– ESZME.

Fotó: Kaszner Nikolett

felbukkanhatnak a színpadon, ahogy az életben is felbukkannak. De ha egy darabban szerepel egy beteg öregember, aki a végén meghal (mint a Kuthy Ágnes rendezte *Gabi és a repülő nagypapa* esetében), az a mese attól még nem a halálról szól, hanem egy különös barátságról egy kislány meg egy öregember között. Hiszek abban, hogy a gyerekeknek is el lehet mesélni olyan történeteket, amelyeknek nem feltétlenül happy end a vége, vagy nem a megszokott módon az. Az ember bonyolult lény, az emberi viszonyok is nagyon bonyolultak, sokfélék és sokszínűek, és attól, hogy gyerekeknek szóló mesét írunk, nem kell azt sugallnunk, hogy az élet szimpla. Az életben nincsenek mindig határozott körvonalak, sokszor előfordul, hogy valaki jószándékú, de a jószándékából mégsem jót tesz, vagy valaki rossz szándékú, és abból mégis valami jó születik. Vannak tévedéseink, hibáink, elrontásaink, és ezek szerintem megjelenhetnek a mesékben. Az általam írt mesék hősei is elég sokszor követnek el hibákat, amelyeket nem mindig sikerül jóvátenniük – ezzel persze nem találtam fel a spanyolviaszt, Lázár Ervin csodálatosan megírta már a *Berzsián és Dideki* című meseregényében...

– F. Á.: *Egyre több felnőtteknek szóló bábelőadás készül, miközben a nagyközönség még mindig gyerekműfajként tekint a bábba. Változott valamit a felnőtt bábszínház megítélése az utóbbi időben?*

– G. D.: Halkan merem csak kijelenteni, de az emberek ma már talán nem gondolják, hogy a bábszínház

csak óvodásoknak való. Néhány évvel ezelőtt még azzal is küzdeni kellett, hogy az iskolás gyerekeket behozzák egy-egy előadásra. Ez a tendencia fokozatosan oldódik, de nem tudom, hogy a felnőtt bábszínház a mainstream része lesz-e valaha. Kicsit olyan ma felnőtt bábszínházba járni, mint kortárs táncot vagy újcirkuszt nézni: a megszállott kevesek mániája. Ugyanakkor hiba lenne azt gondolni, hogy a bábszínház speciális befogadói attitűdöt igényel, nem hiszem, hogy különösebb esztétikai előképzettségre lenne szükség a műfaj megkedveléséhez. Jó lenne eljutni oda, hogy a nézők is felismerjék, hogy a bábszínház nem valami furcsaság, hanem egy érvényes színházi forma, amely ugyanúgy alkalmas érzelmek kiváltására, mint bármilyen más előadás. Hiszen bármilyen műfajú színháznak az a célja, hogy érzelmeket váltson ki. Van, amikor ezeket az érzelmeket primér módon idézzük elő, van, hogy sokkal összetettebb eszközökkel, azonban még abban az esetben is hatnia kell, ha nem feltétlenül ismeri a néző a kortárs színházi nyelvet.

A Budapest Bábszínházban szerencsére évről évre nagyobb az érdeklődés a felnőtt előadások iránt: míg tíz évvel ezelőtt még lasszóval kellett fogni a nézőket, hogy bejöjjenek a kiváló, fesztiváldíjakat nyert *Bitódaloka*, ma már a műsor meghirdetésének napján elfogynak a jegyek, ha *A vihart*, a *Semmit* vagy *A Szerb Antal-kódot* játsszuk. Hosszú távon az a célunk, hogy a bábszínház egy színházszerető nézőnek ugyanolyan vonzó esti program legyen, mint bármelyik

Gimesi Dóra: *Az időnk rövid története*, 2016.

Tervező, rendező:
Hoffer Károly,

Zene: Teszárek Csaba.
Vaskakas Bábszínház –
ESZME.

Fotó: Éder Vera



művészszínház a városban. A vidéki bábszínházak sajnos sokkal nehezebb helyzetben vannak, hiszen annak a szűk felnőtt rétegnek, aki érdeklődne, nem éri meg felépíteni egy felnőtt-repertoárt.

Tapasztalatom szerint nagyban segíti a műfaj népszerűsítését, ha a nézők nem csak bábszínházakban, hanem más profilú intézményekben is láthatnak báb-előadást. *Az időnk rövid története* így futhatott három évig telt házzal a Trafóban, és az is nagyon jó, hogy a Nemzeti Színház időről időre befogadja Fabók Mancsi nagyszerű előadását, *A fekete kakast*. Szintén jól tesz a műfaj megtéltetésének, hogy a báb, mint

forma egyre gyakrabban kerül be alapvetően nem bábos előadásokba: például Szikszai Rémusz előszeretettel használ bábokat akkor is, ha a Radnóti-ban vagy a Szkénében rendez. A világban uralkodó trendekhez képest persze le vagyunk maradva: a Metropolitan Opera *A varázsfuvola* című előadásában az énekesek, táncosok mellett a báb is meghatározó szerepet játszott, a londoni *War Horse* című előadásban pedig egyenesen főszereplők a bábok – nem tudom, nálunk mikor lesz ilyesmire példa egy népszerű nagyszínházban, de valószínű, hogy összművészeti kontextusban hamarabb eléri a nagyközönséget a műfaj.

PUPPET THEATRE IS THE WONDER OF THE WORLD

Dóra Gimesi is one of the most sought-after dramaturgs in the profession, as well as a writer and university lecturer, whose interviews on this subject can be considered a dramaturgical ars poetic. "Since puppet theatre can be very varied, it is difficult to formulate dramaturgical principles," she says in the interview, "but one thing that is perhaps true of all puppet performances is that they are primarily based on imagery. So a puppet theatre dramaturg has to think in images and adapt the text to them. I soon realized that this is not a burden for me, but rather an inspiration ... I have a kind of ability to see in images, which can be put to very good use in puppet theatre. I'm fascinated by the fact that puppet theatre is so diverse, and that there are so many different relationships between puppet and mover. It is perhaps a bit of a mystical approach, but puppet theatre is always about creation, because in every story a puppet is moved, it is given life. It's really a representation of God at work, a wonder of the world that I can't get enough of."



Gimesi Dóra.
Fotó: Bózsza Anikó

Vörösmarty Mihály:
Csongor és Tünde. 2012.
Rendező: Tengely Gábor,
Dramaturg: Gimesi Dóra,
Báb- és jelmeztervező:
Michac Gábor,
Díszlettervező: Zöldy Z. Gergely,
Zeneszerző: Fekete Gyula,
Koreográfus: Fejes Kitty,
A fotón: Földi Ádám
és Tengely Gábor



A *Csongor és Tünde* olvasó-
próbáján: Tengely Gábor,
Gimesi Dóra, Michac Gábor
Fotók: K. K.

Gimesi Dóra

TEST ÉS LÉLEK

CSONGOR ÉS TÜNDE A VARÁZSMESÉBEN ÉS A BÁBSZÍNPADON

Magyarországon a bábszínházi előadások nagy része gyerekeknek készül, így a bábos dramaturg ritkán találkozik „felnőtt” színdarabokkal. Pedig a világirodalomban bőven akad bábszínpadra kíváncskozó dráma: Shakespeare kettős világban játszódó (*Szentivánéji álom*, *A vihar*) vagy mozgatók és mozgatottak viszonyrendszerében is meghatározható darabjai (*III. Richárd*, *Hamlet*), a középkori marionett-hősből drámai hőssé emelkedett Faust története, Jarry eleve bábbal elképzelt *Übű-trilógiája*, Brecht tanmeséi, Beckett véglényei például mind alkalmasak bábszínházi feldolgozásra. És alkalmas rá a magyar irodalom két klasszikus drámai költeménye, *Az ember tragédiája* és a *Csongor és Tünde* is.

A *Tragédia* számtalan látványos bábos megoldásra ad lehetőséget. A rendező választhat jelenetenként más bábtechnikát (miként Blattner Géza az 1937-es párizsi rendezésében), megvalósíthatja Madách soha meg nem valósított instrukcióit (gépként foroghat a bolygórendszer, a dics elborulhat, Éva londoni nyaklánc kigyóvá válhat a nyakán), de a bábok és mozgatók jelenléte indukálhat egészen új, a mű rejtettebb rétegeit feltáró interpretációt is. Ha a rendező a felsőbb erők összecsapását szeretné hangsúlyozni, akkor az emberek bábok, az Úr és Lucifer pedig a mozgatók (ezt az utat választotta például Garas Dezső a Budapest Bábszínházban). Ha a mű álmódramaturgiája ragadja meg, akkor az álmódó Ádám (a mozgató) és a vándorló Ádám (a báb) egyszerre lehet jelen a történelmi színeken, megoldva ezzel a hős színénként váltakozó aktív

és passzív hozzáállását is. A bábok és bábosok viszonya új fénytörésbe helyezi a szabad akarat vagy az eleve elrendelés fogalmát, új értelmezési tartományokat nyit meg a néző előtt.

Míg a *Tragédiát* inkább a filozófiai síkja, a teremtők és teremtmények viszonya predesztinálja bábszínpadra, a *Csongor és Tünde* esetében a két világ (tündéri és emberi) különbözősége, a halandó és halhatatlan szereplők megjelenítése, valamint a varázsmesei motívumok hangsúlyos jelenléte adhat kapaszkodót. Felmerül a kérdés: tekinthetjük-e Vörösmarty művét meseadaptációnak? Az ismert mesemotívumok jelenléte segíti, vagy éppen gátolja a befogadást? Mesejátékká egyszerűsödik-e a *Csongor* a bábszínpadon, vagy épp ellenkezőleg: képes-e a műfaj többletjelentéssel gazdagítani a drámai költeményt?

Varázsmese vagy széphistória?

Gergei Albert a 19. század elején még mindig rendkívül népszerű, ponyván árusított *História egy Árgirus nevű királyról és egy tündér szüzleányról*¹ című széphistóriáját szokás a *Csongor és Tünde* közvetlen előzményének tekinteni. A korszak irodalmárai által parlaginak, ócskának és megvetendőnek tartott ponyvatörténetek irodalmi integrációja 1830-ban már elindult, de nem számított még bevett gyakorlatnak – Vörösmarty témaválasztása meglepte a kortársait is.² Miért épp egy olcsó love story, egy rongyosra olvasott széphistória? Mit láthatott meg Vörösmarty az alapanyagban, amit

1 Az Árgirus-históriáról, forrásairól és befogadástörténetéről bővebben: Kardos Tibor: *Az Árgirus-széphistória*. Budapest, Akadémiai, 1967.

2 „Vörösmarty szemében valószínűleg kevésbé volt fontos, hogy tiszteletes vagy kevésbé tiszteletes a tárgy és a forrás. Felhasználható, továbbalakítható anyagot látott ott, ahol mások csak hiányt vagy bosszantó gyarlóságot.” Vö. Zentai Mária: *Álmok hármass útján*. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, in: Szegegy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története II. 1800-tól 1919-ig*. Budapest, Gondolat Kiadó. 2007. 169. http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_04_A_magyar_irodalom_tortenetei_2/ch13.html#_lmok_h_rmas_tj_n (Utolsó letöltés: 2017. 04. 24.)

továbbalakíthatónak, kibonthatónak gondolt? A kérdésre feltevésem szerint a Gergei-szövegben felhasználta mesei motívumok adhatnak választ.

Árgirus királyfi története varázsmesei elemekből áll, de ma ismert népi változataira egytől egyig a 16. századi széphistória „visszafolklorizálódott”³ formájaként tekinthetünk. Nem tudjuk, hogy a 19. század elején közszájon forgott-e (vagy létezett-e egyáltalán) „népi ősváltozat”, illetve hogy Vörösmarty ismerte-e népmese formájában is a történetet. A darab keletkezéstörténetéről Zentai Mária így ír: „Sallay Imre, Vörösmarty régi iskolatársa szerint 1821 októberében kérte meg őt a költő »Argyus Király» mesés költeménynek megvételére, 's annak Börzsönybe nekie leküldésére.» A székesfehérvári cenzor 1831 februárjában engedélyezte a Csongor és Tünde nyomtatását. A baráti kör levelezésében 1828-ban és 1829-ben említik Tündér Ilonát, amelynek a készülő »énekeiről» esik szó.”⁴

Zentai (Fried Istvánt idézve) a *Szentivánéji álom*tól a *Varázsfuvoláig* számos művet felsorol, amelyek inspirálhatták Vörösmartyt. A *Csongor és Tünde* varázsmesei motívumait nagyrészt az *Árgirus* hatásának tulajdonítja, de röviden más meséket is megemlít.

Zentai gondolatmenetét továbbsszöve és Gergei szövegét újraolvasva egyértelművé válik, hogy Vörösmarty jóval több (más varázsmesékből ismert) mesemotívumot használ, mint a széphistória. Így – bár minden bizonnyal az Árgirus-történet a *Csongor* elsődleges forrása – felmerül a kérdés: honnan és főleg miért került bele a többi? Mit tesz hozzá a mese a drámához?

Talált téma

Vörösmarty *Elméleti töredékek* című dramaturgiai munkájában egész fejezetet szentel a témaválasztás problematikájának. Miután kifejti, mely

témák alkalmasak arra, hogy az író drámai cselekménnyé formálja őket, felveti a téma eredetiségének kérdését is.

„Kérdés továbbá: költeni kell-e azt egészen, vagy inkább ismeretes kútfőből, millyenek: a történetírás, epos, regény, mondák, regék 'stb meríteni?’”⁵

Vörösmarty – többek között Shakespeare példáján – az ismert alaptörténet adaptációjának gyakorlati előnyeit szemlélteti: ha a drámaíró létező történetet dolgoz fel, nem kell magának kitalálnia a szereplők jellemét és viszonyrendszerét, így több energiát fordíthat a költői megvalósításra. Hosszan ír a történelmi események drámai feldolgozásáról, majd egy másik lehetőséget is megemlít: a népregét.

„De nem csak a történet hősei érdemlik ezen elősőséget, hanem mind azok, kiket a remek költemények, népregék és mondák személyesítének és alkotanak a természet örök törvényei szerint, ezek szinte tulajdonainkka, emlékezetünk világa lakóivá lettek, s midőn mint cselekvők léptek fel, felébresztik kíváncsiságunkat, lekötik ismeretségök által figyelmünket.”⁶

Vörösmarty tehát felismeri a kollektív emlékezet által megőrzött népmesék jelentőségét, és meglátja bennük a drámai lehetőséget. A „természet örök törvényei szerint” megalkotott mesehősökben drámai hőseket fedez fel. A *Csongor és Tünde*-ben felbukkanó mesei motívumokat Vörösmarty nem csupán felhasználja, hanem új kontextusba helyezi, új (olykor az eredetivel ellentétes) jelentéssel ruházza fel őket.

2. Mesemotívumok új kontextusban

Emberfiú-tündérlány

Halandók és halhatatlanok szerelme a legősibb toposzok egyike:⁷ a görög mitológiai történetektől *A Gyűrűk Uráig* számtalan feldolgozása ismert. Drámai szempontból is hálás alapanyag: a két világ szerelmesei csak egyikük áldozata árán

3 Vö. "Oh ez a láb láb lehetne!" in: Hermann Zoltán: *Varázsszer/tár*. Varázsmesei kánonok a régiségben és a romantikában. Budapest, L'Harmattan, 2012.

4 Zentai i.m. 169.

5 Vörösmarty Mihály: *Dramaturgiai lapok* (Elméleti töredékek – Színbírálatok). Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969, 252-254.

6 Vörösmarty: *Dramaturgiai lapok*. 293-299.

7 Vö. az Árgirus-történet mitológiai háttere: a „szent nász”. Kardos Tibor: *Az Árgirus-széphistória*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967.



Jelenetek az előadásból. Tünde: Martinovics Dorina, Balga: Nagy Zsolt. Fotók: Znamenák István

lehetnek egymáséi. Akár a halandó fél választja a halhatatlanságot (tehát földi léte megszűnik), akár a halhatatlan válik halandóvá (feladva örök életét a véges boldogságért), a boldog végkifejlet mindenképp tragikus színezetet kap.

Árgirus királyfi elhagyja földi világát, hogy Tündérországban kezdjen új életet szerelmével – családjá, apja, országa számára tehát végleg elvész, meghal. A mesevilágot, a gondtalan és tét nélküli örök életet választja a tündérlány oldalán.

Ezzel szemben Csongor nem jut el Tündérországba – Tündérország jön el hozzá a földre. Az utolsó jelenetben a Tünde által a fa helyén emelt palota tündérvár ugyan, de a földön emelkedik, így időben-térben véges. A boldogság épp ettől a mulandóságtól nyeri el értelmét, a szerelem a tétjét. Tündét az Éj halandóvá teszi, így kerülnek Csongorral végre egy dimenzióba.

Az aranyalmafa

A csodálatos gyümölcsöt termő fa rendkívül elterjedt motívum a világ népmesekincsében. Akár az édenkert fájára, akár a világ három szintjét (alsó, középső és felső világ) összekötő függőleges tengelyre, akár a gyógyító gyümölcsöt hozó tündérfára gondolunk,⁸ a különböző történetekben a fa mindig kapocs, átjáró funkcióját tölti be. Világokat, dimenziókat köt össze, általa találkozhat a földi hős az égi teremtményekkel.

Az Árgirus-történet az egyik leggyakoribb, számos mesében felbukkanó motívummal indul: a király kertjében különös eredetű aranyalmafa nő, amely egy nap háromszor virágzik, aranyalmát terem, de termését reggelre mindig elhordják. A király először szolgáit, majd fiait küldi, hogy őrizzék a fát, ám mindegyiküket elnyomja az álom. Utoljára a legkisebb királyfi, Árgirus próbálkozik: ő nem alszik el,

⁸ Az almafa mint mesemotívum részletes elemzéséhez vö. Benedek Katalin: Az égig érő fa (összehasonlító elemzés) in: *A meseszövéis változatai* (szerk. Bálint Péter) Didakt, Debrecen, 2003.



Jelenetek az előadásból. Mirígy: Molnár Piroska. Fotók: Znamenák István

így találkozik a hattyú alakjában érkező Tündér Ilonával. A tündérlány elmondja, azért ültette a fát, hogy a királyfival találkozhasson: az átjáró tehát kizárólag a szerelem beteljesülését szolgálja, és csak annak nyílik meg, aki miatt létrejött.

Az Árgirus-beli fa – a mesétől elrugaszkodva, némileg földhözragadt módon – a király szemében kizárólag a gazdagság, az aranyalmák miatt fontos és megőrzendő. Árgirus a vagyont őrzi, amikor váratlanul szerelmet talál. Vörösmarty megtartja a tündér-ültette fa gondolatát (Tünde és Ilma beszélgetéséből kiderül, hogy a bűvös fa célja ebben az esetben is a Csongorral való találkozás), de kitágítja a motívum asszociációs körét. A tündérfa Csongor kertjében nő, ágai az égből nyúlnak (Ilma ruhája landolás közben fenn is akad rajta), ám a fa a leláncolt Mirígy által az Alvilággal is kapcsolatban áll. Amikor Csongor megpillantja a fát, azonnal megpillantja Mirígyet is: a Csongor kertjében nőtt Tünde fája (vagyis Tünde) tehát az első perctől összekapcsolódik a hozzá kötött gonosszal.

Az abroncsba zárt szörnyeteg

A fához láncolt Mirígy kezdőjelenetében az *abroncsba zárt szörnyeteg*-típusát ismerhetjük fel. A szabadságért könyörgő, majd a világ rendjét felborító gonosz számos varázsmese indítókonfliktusaként vált ismertté (talán *Az égig érő fa* Illyés-féle változata az egyik legismertebb). Ezekben a mesékben a bezárt ellenfélhez rendszerint egy tiltás vagy figyelmeztetés is kötődik (pl. ne lépj be a tizenkettedik szobába), tehát az ellenfél megtalálása (még a megszabadítás előtt!) eleve egy tilalom megszegését feltételezi. A könyörgő szörnyeteg általában csellel próbálkozik (vizet kér), és a királyfi jó szívére próbál hatni.

Mirígy is könyörög, de amikor ezzel nem ér cél, inkább üzletet ajánl: információt ad a szabadságért cserébe. Kiszólásaiból kiderül, hogy nem áll szándékában mindent elmondani, ám végül mégis beszélnie kell a csodafa titkáról. Csongor tehát Mirígy által szerez tudomást Tündéről: a sok meddő bolyongás után hirtelen célja lesz, és ezt a célt a banyától kapja. Alvilág és Felvilág itt kapcsolódik

össze először verbálisan is (vizuálisan összekapcsolja őket a fa jelenléte).

A mesebeli királyfi általában a szörnyeteg megszábadításával veszíti el korábban már elnyert kedvesét – Csongor azáltal találja meg Rászabadítja a világra a Gonoszt, hogy a világba jöhessen a Jó. A „minden országot bejárt”, ám a földtől eddig elszakadni nem tudó hős Mirigy kiszabadításával dimenziók közti átjárót nyit, földi világából átlép a mesék és álmok veszélyes, de izgalmas világába.

A hattyúnő és az elveszett feleség

Tünde és Ilma Tündér Ilonához hasonlóan hattyúként érkezik meg a földi világba. Ám míg Tündér Ilonát Árgirusnak el kell kapnia, hogy felvegye földi alakját, Tünde átváltozik magától. Vörösmarty itt nem csupán a széphistória egy lényeges motívumát változtatja meg, hanem a világ minden táján azonos varázsmese-motívumot is: a madár alakjában érkező nőt minden mesében el kell kapni, meg kell lesni, madár-ruháját meg kell semmisíteni,⁹ hogy a földön maradjon. Csongor semmi ilyesmit nem tesz, sőt: alszik. Tünde maga veti le hattyúruháját és ébreszti fel az alvó fiút – a proppi funkciók megfordulnak, a nő veszi át az irányítást, így a hattyúbőr el is veszíti jelentőségét, mesei díszítőelemmé (és Ilma esetében poénná) egyszerűsödik. A hattyú-alak csupán az ég és föld közti közlekedéshez kell.

A hattyú-motívum háttérbe szorulása a dráma előrehaladtával válik érthetővé. Vörösmarty felülbírája a logikátlan dramaturgiájú széphistóriát: ha ugyanis a fát a tündér azért ültette, hogy a fiúval találkozhasson, mi szükség az erőszakra, miért kell megfogni a hattyút? A varázsmesékben a hattyúnők nem akarnak a földön maradni – Tündér Ilona (és Tünde) azonban igen, így az állatmenyasszony-típusba tartozó mesékhez való hasonlóság csupán látszólagos.

Az állatmenyasszony-történeteknek számos típusa ismert. Az állatmenyasszonyt sújthatja átok (*Ribike, A macskacica*), vagy születhet eleve

állatként (*Pirosmalac*), többek között felveheti kígyó, gyík, hal, béka, foka, macska, malac vagy madár alakját. Ha a hős nő madárként jelenik meg, az alábbi meseszűzsék a leggyakoribbak:

1. A hős meglesi a hattyúnőt és elveszi/elégeti madár-ruháját. Feleségül veszi, gyermekeik születnek, de a lány visszavágyik hazájába, és idővel meg is találja a visszatérés módját.

2. A nőt átok sújti, ezért bizonyos időközönként madár-alakban kénytelen élni. Ha a férfi még az átok lejárta előtt megsemmisíti a madárbőrt, a lány eltűnik, és csak nehéz feladatok árán lehet visszaszerezni.

Az Árgirusban e második típus *elveszett feleség-motívumát* ismerhetjük fel, ám a lány eltűnése ott nem az állatalak elvesztéséhez, hanem a haj levágásához kapcsolódik. Vörösmarty felismeri, hogy a két (egyenként is rengeteg jelentésréteget magába sűrítő) motívum, a hattyúbőr és a levágott haj túlságosan megterhelné a mesét, így a hattyú-alakot csupán megemlíti, kiiktatva ezzel az Árgirusban még töredékesen jelen lévő állatmenyasszony-motívumot.

Tündér Ilona haját egy udvarbeli öregasszony vágja le, hogy bizonyítékot vigyen a királynak (Árgirus később ki is végezteti érte), az útnak indító konfliktus tehát nem valamely drámai vétségéből fakad (mint az állatmenyasszony-mesékben), de még csak nem is rosszindulatból vagy gonoszságból. Gergei nem ad rá magyarázatot, miért kell a tündérnek a világ végére távoznia (a szégyen nem túl meggyőző motiváció). Valószínűleg Vörösmarty is gyengének érezte ezt a megoldást, ezért Tünde haját az ősellenség, Mirigy vágja le, hogy saját lányát ékítse fel vele. Tünde haja (tündérségének esszenciája) így újabb jelentésármalattal bővül: az uralkodás szimbóluma lesz.

Az *elveszett feleség-motívum* (amely sok mesében éppen az *abroncsba zárt szörnyeteg-motívummal* kapcsolódik össze!) meghatározza a mese (és a dráma) további menetét: Tündének el kell hagynia a földet, Csongornak pedig fel kell kutatnia Tündét.

9 Vö. A. T. Hatto: *The Swan Maiden, A Folktale of North Eurasian Origin?*, Bulletin of the School of Oriental and African Studies 24, 1961. 326.

A proppi funkciók látszólag újra visszatálnak eredeti helyükre: a fiú lesz a vándorló hős, aki nehéz feladatokat teljesítve megtalálja és kiszabadítja az áldozat-típusú hősnőt. Vagy mégsem? Vörösmarty a mesei szerkezetre csupán kiindulópontként tekint: Csongor jellemét éppen az határozza meg a későbbiekben, hogy nem tölti be mesei funkcióját.

Csongor, a sodródó hős

Csongor karakterének megrajzolásakor Vörösmarty markáns döntést hoz: az ifjú hőst nem egy konvenció szerint, hanem egy jól ismert konvenció ellenében határozza meg. Funkcióját tekintve vándorló hős, akinek útja során próbákat kellene kiállni: Csongor azonban nem találkozik sem próbával, sem nehéz feladatokkal. Míg Árgirus királyfi cselekvő hős (nem alszik el az almafa alatt, elkapja a hattyút, kivégezteti az öregasszonyt, segítséget kér a „nagy embertől”, elveszi az ördögök örökségét, megöli áruló szolgáját, három napig mászik a világvégi hegyre), addig Csongor inkább sodródik az eseményekkel.

Mirigy kiszabadítása szinte az egyetlen önálló cselekedete, minden mást a többiek végeznek el helyette: Tünde intézi a találkozást, Ilma árulja el a helyes irányt, Balga találja meg a lábnyomokat, Kurrah altatja el, Mirigy téveszti meg kútból kiszálló fiatal lány képében... Az ördögök örökségét Csongor veszi el, de az sem nehéz feladatnak, sem hősiecs cselekedetnek nem tekinthető.

Csongor álmodik, és álmai közt sodródik egy különös, Mirigy és Tünde által meghatározott mesevilágban. Kortársai dramaturgiai hibaként, ügyetlenségként rótták fel Vörösmartyra a cselekvő hős hiányát – ám Csongor passzivitása nagyon is tudatos írói döntés. Vörösmarty – az *Elméleti töredékek* tanúsága szerint – tökéletesen tisztában volt a mese és a dramaturgia szabályaival, mégis egy kontúrta, sodródó hőst választott. Nem tudom, miként hatott ez a képlekeny Csongor a 19. század fiatal nézőire, de abban egészen biztos vagyok, hogy a maiaknak nagyon ismerős. Keres valamit, az egész életét felteszi erre a keresésre, miközben folyamatosan megkérdőjelezi önmagát, útját, életét. Valóság, ami történik, vagy csupán

álom? Létezik-e Tünde, van-e cél? Csongor megy előre, de nem választ utat, nem választ hivatást, nem nő fel, nem hoz döntéseket: egy álmot hajszol, amelynek csak reménykedik a létezésében. Csongor épp olyan, mint mi, mai huszon-harmincasok: sodródó, bolyongó, valami nagyobbra vágyó, megállapodni, megnyugodni képtelen. Látszólag hős, valójában egyáltalán nem az, és épp ezzel válik pontos és kegyetlen tükörre: magunkra ismerünk benne. Akik gyerekkorunkban a sárkányölő, aktív hőssökkel azonosultunk, most mindannyian Csongorok vagyunk.

Csongor karaktere azt sugallja: az állandó (proppi értelemben vett) mesei szereplők (hős, ellenfél, cárkisasszony, segítő, útnak indító, adományozó) által vonzott funkciók a színpadi meseadaptációban megváltozhatnak. A karakterek tulajdonságai természetesen kontrasztot képezhetnek az eredeti mesei funkciókkal, azok ellenében, a hiány által határozva meg a figurát.

Mirigy, az intrikus

Az Árgirus-történetben nincs valódi intrikus: epizód-intrikusok vannak (az elején – inkább véletlenül, mint szándékosan – az öregasszony, a Fekete Városban az özvegy, majd bizonyos tekintetben az ördögök), nincs Gonosz, akivel meg kellene küzdeni. Vörösmarty ismét a varázsmeséhez nyúl vissza, amikor Mirigy alakját végig jelenlévő ellenféllé teszi: a banya lesz a történet elindítója, majd életben tartója, katalizátora. Mirigy nélkül nincs Tünde, Alvilág nélkül nincs Felvilág, sötétség nélkül nincs fény. Csongor unalmas, mesétlen, álmota, földi világát Mirigy változtatja meg és forgatja fel. A banya motivációi folyamatosan változnak a darab során: először leányát akarja Csongorhoz adni, majd (miután a lányt szétépik az ördögfiak) Tünde és Csongor találkozását akadályozza, később Ledér alakjában egy álmenyasszonyt talál a hősnek, végül pedig ő maga szeretne enni a bűvös fa gyümölcséből, hogy megfiatalodjon. A folyton változó szándékok középpontjában mindig Csongor áll: érte folyik a harc, az ő lelkét kell megszerezni, és ha nem lehet, akkor se legyen Tündéé. A történet valójában nem Mirigy és Csongor, hanem Mirigy

és Tünde játszámja, amelyben könnyen felismerhető a *Háromágú tölgyfa* tündére-vezérmotívuma. A tündér és a boszorkány, a pozitív és a negatív nő princípium küzd a passzív, sodródó férfiért.

Az álmenyasszony

Ennek a küzdelemnek sok varázsmesében felbukkanó állomása a hős megtévesztése egy *álmenyasszony* segítségével. Mirigy először saját lányát, később Ledért próbálja meg felruházni az álmenyasszony mesei funkciójával, ám egyik próbálkozása sem jár sikerrel. A mesékben leginkább tragikus színezetű motívum (a hős nem ismeri fel valódi szerelmét), itt a Ledér-Balga jelenetben bohóctréfává válik.

Az ördögök

Vörösmarty megtartja és kibővíti a három veszekedő ördög szerepét. Funkciójuk nem merül ki a varázseszközök átadásában, a dráma szerves részévé válnak: Miriggyel való szembenállásuk, majd szövetségük az Alvilág erőviszonyait rajzolja ki, Kurrah Balgává változása pedig dramaturgiai indokot szolgáltat a szolgáló akaratlan árulására. Vörösmartynak többet ér egy Sancho-típusú, hűséges, de együgyű szolgálófigura, így el kell térnie a széphistória áruló inas-jelenetétől: a problémát bravúrosan megoldja az ördög-csel, ráadásul remekül játszható helyzetet is teremt.

3. Csongor és Tünde a bábszínpadon

Vörösmarty viszonylag szabadon kezeli, de logikus rendbe illeszti a varázsmesék motívumait: jól játszható drámát, kiváló szerepeket ír, miközben folyamatosan reflektál a mesére, mint választott műfajra. A mozgató-mozgatott viszony mentén gondolkodó bábszínházi alkotó figyelmét több okból is felkeltheti a drámai költemény: az ember, illetve bábszereplők álom és valóság, illetve halhatatlanság és halandó élet tengelyében is elhelyezhetők.

Vörösmarty az álom-motívum végigvezetésével egy olyan (calderóni) olvasatot kínál fel, amely a bábszínházban különösen jól működhet: eszerint Tünde felbukkanásától kezdve az egész történet álom, egy álombeli út és kalandorozat kivetülése, tehát bábszínház. A darabbéli elalvások és felébredések során álom és valóság, bábszínház és élőjáték is összeecsúszhat, színpadi formát adva a drámai költemény minden jelenetében megfigyelhető, különös kettősségnek.

Bár az álomjáték érvényes bábszínházi olvasat lehet, de számomra ennél is érdekesebb megoldás, ha a halhatatlanság-halandóság, illetve a tündérléte-emberlét kérdésére helyezzük a hangsúlyt. Ez utóbbi koncepcióból 2012-ben előadás született a Nemzeti Színházban, Tengely Gábor rendezésében.¹⁰

A továbbiakban e produkció bábos megoldásainak elemzése következik.

Halandók és halhatatlanok

AZ ÉJ:

Az ember feljő, lelke fényfolyam,
A nagy mindenség benne tűkrözik.
Megmondhatatlan kéjjel föltekint,
Merőn megbámúl földet és eget;
De ifjúsága gyorsan elmúlik,
Erőtlen aggott egy-két nyár után,
S már nincs, mint nem volt, mint a légy fia.
Kiirthatatlan vággyal, amíg él,
Túr és tünődik, tudni, tenni tör;
Halandó kézzel halhatatlanul
Vél munkálkodni és mikor kidőlt is,
Még a hiúság műve van porán, (...) ¹¹

Az Éj monológjában a drámai költemény egyik alapkérdését fogalmazza meg: a halandó testbe kényszerülő halhatatlan lélek tragédiáját. A mű számtalan rétege közül bábos szemszögből éppen ez, a múlandóság motívuma az egyik

10 Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Rendező: Tengely Gábor. Nemzeti Színház, 2012. Az előadás kritikáját és részletes elemzését ld. Hermann Zoltán: *Vörösmarty tér*. In: Színház. 2012/12.

11 Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Matúra Klasszikusok. Ikon Kiadó, Budapest, 1992. 2698-2721. sor



Jelenet az előadásból. Nagy Zsolt és Radnay Csilla (mint Balga és Ilma). Fotó: Znamenák István

legizgalmasabb.¹² Szereplői között halhatatlan mesehősöket és halandó embereket egyaránt találunk, a legfőbb drámai tét pedig éppen Tünde halhatatlanságról való lemondása, emberré válása, hogy ha csak egy rövid időre is, de boldog lehessen.

De mit jelent halandóság és halhatatlanság a báb és mozgatója viszonylatában? A Nemzeti Színház előadásában a báb a test, és a mozgatót tekinthetjük a léleknek. Így az emberszereplők (Csongor, Balga, Ilma, Ledér) végig megkettőzve vannak: jelen, báb és mozgató együtt jelenítik meg a figurát. A halhatatlannoknak (Tünde, Mirigy, az ördögök, az Éj) nincs bábjuk.

A teremő Éj

A *Csongor és Tünde* szereplőit két nagy csoportra oszthatjuk: hétköznapi és mesebeli alakokra. A mesei figurák halhatatlansága nem annyira örök

életet, mint inkább állandóságot, változatlanságot feltételez. Tünde, a „fény leánya” és a nemtők a mesevilág pozitív, míg Mirigy és az ördögök ugyanennek a dimenzióknak a negatív, sötét oldalát testesítik meg. Szerepükben felfedezhetjük a klasszikus varázsmesei funkciókat, tulajdonságaik állandóak, inkább típusfigurák, mint személyiségek. Tünde nem csupán szép és fiatal, de maga az örök szépség és fiatalság. Mirigy pedig „nénje tán a vén időnek”, a múlandóság, romlás, rútság megtestesítője. A darab hierarchijában fölöttük áll az Éj, aki egy személyben mindennek kezdete és vége, teremője és elpusztítója.

Az Éj nem mesealak, hanem egy mindennek fölött, alatt, mellett állandóan jelen lévő figura, aki mindent magába foglal, mégis minden kívül létezik. Magánya hatalmas és felfoghatatlan. A Nemzeti Színház produkciójában – a *Csongor* legelőbb előadásával ellentétben

12 „Vörösmarty nagyon ügyesen teszi majdnem felismerhetetlenné azt a témát, amely a leginkább foglalkoztatja. Csongor, Tünde és az Éj a költészet nyelvén beszél ugyanarról, amiről Balga, Ilma és Mirigy az egykorú népi nyelv stílizált vaskosságával: az emberi élet mulandóságáról, a szép elvont állandóságáról és a szexualitás egyáltalán nem metafizikus valóságáról.” Hermann: *Vörösmarty* tér.

– a színen is végig jelen van, mint az események néma tanúja. Monológja kétszer hangzik el: először az előadás elején, majd a Tündével való találkozáskor. A szöveg másodszeri meghallgatásra a halhatatlanság magányáról és a halandó lét tétjéről is határozottabban szól.

Az előadás tehát az Éj monológiával kezdődik: ő teremti meg a világot, a játék terét és szereplőit a sötétből és semmiből. Kezdetben csak a hangja hallatszik, majd fokozatosan láthatóvá válik a nézőket körülvevő, háromszintes tér. Megszületik az Alvilág (a dobogók alatti tér) és a Felvilág (a karzat), közöttük az emberi élet útját kirajzoló, körbefutó dobogórendszerrel. A bábbal és élőben is jelen lévő szereplők csak ezen a középső szinten mozoghatnak. Az alsó szinten ül a leláncolt Mirigy, míg a karzat Tünde korlátozott mozgásterét jelenti. A három szint egyetlen helyszínen, a kezdő- és végpontot is jelentő fánál kapcsolódik össze, itt létrák segítségével szabad a dimenziók közti közlekedés.

Hermann Zoltán az előadásról szóló kritikájában így ír a térhasználatról: „A Nemzeti Színház új előadása a mű tér- és időparadoxonjaiból indul ki. Kerényi [Ferenc] kísérőszövegeiben Németh Antal, valamint Szauder József kutatásaira és Fried Istvánnak a »három ellenző világ« viszonyát vizsgáló tanulmányára hivatkozva elég érzékletesen mutatja be a darab színpadlilag is értelmezhető/értelmezendő hármasságát. Fried István tanulmánya szerint a darabnak három szférája van: a mitikus-égi (a tündérek és az Éj világa), a földi létezés szférája (Csongor, Balga és a valamikori Böske világa), s a két sík találkozásánál jön létre a köztes szféra, a mesei cselekmény, amely igazából azért mesei, mert a földi hősnek a tündéri világon, a túlvilágon megtett útjáról és – ez a legfontosabb! – az onnan való visszatéréséről szól. Tengely Gáborék a Nemzeti Színház Gobbi Hilda Stúdiójának terét (...) ugyanígy tagolják. A földi lét síkjára, a padlóhoz csavározott forgószekekre a nézőt ültetik, az égi világot egy, a magasba függesztett kerengőssorra helyezik föl,

a történetet pedig egy körben megemelt dobogósoron játszatják. A színészek síkok közötti közlekedése – illetve a nézők folyton fókuszot váltó tekintete – végre képszerűen is összeköti azokat a jelentéseket, azokat a nyelvi szimbólumokat, amelyek dobozszínházi körülmények között mindig láthatatlanok maradnak.”¹³

Az Éj a halandó szereplőket egy homokozóban formálja meg: a bunraku-típusú báboknak nincs lábuk, szoknyarészüket felhajtva hátizsákká csomagolhatók össze. A hétköznapi figurák, köztük is leginkább Csongor esetében báb és mozgató, tehát test és lélek együttes jelenléte folyamatos feszültséget szül: a báb gyakran kolonc, súly, amelyet végig kell cipelni az életen. Csongor a halhatatlanok tündérvilágába vágik, azt keresi egyre kétségbeesettebben, míg Tünde épp ellenkezőleg: a tételen öröklét helyett múlandó, de boldogságra képes embertestet szeretne.

Az elrabolt test tehetetlensége

Tünde emberalakot vesz fel, hogy Csongorral egyeshessen. Az előadás rendszerében ez azt jelenti: az átjáróként ültetett almafán az alma, a varázslatos gyümölcs nem más, mint Tünde hátizsákban rejlő bábja, emberteste.

Lélek csak lélekkel, test csak testtel tud kommunikálni: Tünde tehát emberalakot ölt, bábbá válik, hogy az alvó Csongor mellé feküdhessen a fa alá. Tünde bábja (vagyis emberalakja) így funkcióját tekintve olyan lesz, mint az állatmenyasszony-mesékben a hattyúbőr, mint a *Csongorban* az aranyhaj – ha Mirigy ezt a testet, Tünde bábját lopja el, a már csak tündérként, lélekként jelen lévő lány valóban nem maradhat Csongorral.

Tünde emberteste Mirigynél üres váz lesz, melyet először Ledér kezébe ad. Ledérnek van ugyan saját bábja, de a banya rábeszélésére végül mégis elfogadja a Tünde-figurát, hogy majd azzal csábítsa el Csongort. (Vörösmartynál a tündérlány aranyhaját kapja meg). A hős helyett azonban Balgával találkozik, aki egyértelműen Tündének hiszi.

13 Hermann: *Vörösmarty tér*.



Jelenet az előadásból. Sz: Földi Ádám

Ezt természetesen meg lehet oldani egy parókás színésznővel is, de a bábos megvalósítás még egy réteggel gazdagítja a jelenetet: mozgató és báb összhangja, illetve az összhang hiánya is dramaturgiai funkcióval bír. A Ledér által mozgatott és beszéltetett Tünde-báb így furcsán rángatózó test lesz csupán, egy kihívóan mozgó, tehetetlen játék-baba. Egy meggyalázott, kifordított Tünde. Amikor Ledér megunja a játékot, egyszerűen elhajítja.

Tünde bábja így először az ördögökhöz, majd újra Mirigyhez kerül, aki a kútnál ezzel téveszti meg Csongort. A bábót magasra tartva, kerülő úton vezeti vissza a fiút a hármass úthoz. Amikor megérkeznek, és Csongor már a végkimerülés szélén áll, egyszerűen leereszti, eltünteti a bábót, mintha csak egy látomás lett volna, amely most szertefoszlott. Hasonló megtévesztés zajlik a Kurrah által mozgatott Balga és a vele évdő Ilma jelenetében. A Dél kertjében Kurrah megveri és elzárja Balgát (Balga mozgatóját), és a szolga alakját felvéve (vagyis a bábját kisajátítva) kommunikál Csongorral, majd Tündével és Ilmával. Az ördög-rángatta figura láttán

Ilma gyanút fog, majd az ördög csókjánál (mely a két mozgató közt esik meg) rá is jön a csalásra. Nem így Csongor, aki a következő jelenetben még a Kurrah által mozgatott Balgát kezdi üldözni, de mire utoléri, már a Balgát játszó színész áll a báb mögött, aki így természetesen nem érti, nem is értheti, miért haragszik rá annyira a gazdája.

Életutak és lehetőségek

Csongor a hármass útnál három vándorral találkozik: a Kalmár, a Fejedelem és a Tudós három lehetséges életutat villant fel előtte, ám ő végül egyiken sem indul el, inkább Tündét és a szerelmet választja. A három allegorikus alak értelmezhető a felnőttkor küszöbén, pályaválasztás előtt álló fiatalember három lehetséges jövőképeként: ilyené válna, ha az egyik vagy a másik úton indulna el. Mintha egy jövőbeli felnőtt tartana tükröt a mostani kamasznak. Mivel a három figura inkább jel, mint valódi szerep, és mindhárman a főhős választható jövőjét, útját mutatják meg egy bábos koncepcióban az is lehetséges, hogy a Csongor játszó színész

mozgatja őket.¹⁴ Lehetnek maszkok vagy cserélhető fejek, amelyeket felpórál, esetleg olyan, kevésbé kidolgozott figurák, akik csak bizonyos mozgássorok elvégzésére alkalmasak. A választott technika itt ismét dramaturgiai szerepet kap:¹⁵ egy differenciáltan mozgatható Csongor-bábot semmiképpen sem cserél le az ember valamire, ami szép, de csak egy mozdulatot tud. Vörösmarty állítja, hogy a vagyon, a hatalom vagy a tudás önmagában kevés a boldogsághoz, így képi formában is megjelölhet.

Láthatók és láthatatlanok

A bábok és a velük kommunikálni nem tudó mozgatók viszonyrendszerében szépen leképezhető, miért nem találkozik soha Csongor és Tünde, holott folyton keresztezik egymás útját.

A Hajnal palotájában a némasági fogadalom erős, de még erősebb a kép: Csongor és Balga lát ugyan két alakot, de nem ismerik fel bennük Tündét és Ilmát. A bábszínpadon ez a paradoxon egyértelmű képpé válik: a báb nélkül, egy függöny mögött árnyépként látható lányok és a bábbal jelen lévő fiúk érzékelik ugyan egymás jelenlétét, de a kommunikáció lehetetlen.

Hasonló a helyzet a Dél Kertjében elszunnyadó Csongorral: a Balga képében fondorkodó Kurrah először a bábót altatja el, de Csongor mozgatója (az álom fizikai tünetei ellen küzdő lélek vagy tudat) folyton felébreszti, ébren tartja. Végül az ördögnek le kell ütnie és el kell tüntetnie a mozgatót, hogy a Csongor-báb valóban halál-szerű álomba, mozdulatlanságba dermedjen. Az alvó, mozgatója által magára hagyott báb halott, Tünde hiába élesztgeti később a legkétségbeesettebb módszerekkel. Az Éj birodalmában Tünde lemond a halhatatlanságról

és emberré lesz: kap tehát az Éjtől egy bábót, amely most már a véges életet jelenti. Így újra egy dimenzióba kerül Csongorral, végre nincs akadálya a találkozásnak.

A halandó élet ára

AZ ÉJ

Ösmerlek, nyughatatlan lányka, te;
Tündérhazádban üdvnek századi
Valának megszámálva éltedül,
De föld szerelme vont a szívedet,
A fényhazából földre bujdosál,
S mert boldogságod ott is elhagyott,
Segélyt keresni későn visszatérsz;
De mindörökké számkivetve légy,
Legyen, mint vágytál, a kis föld hazád,
Órákat élj a századok helyett,
Rövid gyönyörnek kurta éveit.¹⁶

Az Éj e szavakkal halandóvá teszi Tündét, aki így már találkozhat az útja végére érő Csongorral. A bábok használata megnyit még egy – élő színházban talán megvalósíthatatlan – jelentéstartományt: megmutathatja a test romlandóságát, végességét, vagyis megöregedhet. Csongor egynapos útja Tengely Gábor előadásában valóban magába foglalja az egész életet,¹⁷ ezért a fiatal mozgató minden állomáson, az élet minden fordulópontján új bábót vesz elő a zsákjából: kezdetben kamasz-testűt, majd felnőttét, középkorút, és végül egészen aggott. Balga, hűséges útítársa is vele öregszik:

BALGA

Nem süt nekem már Böske lágy cipót,
És nem vet ágyat nap leszálltakor;
Inséggel, amint kezdtük, hagyjuk el,
S mi a futások vége? Döghalál.¹⁸

14 „A fejedelem, a kalmár és a tudós egyazon filozófiai vagy lélektani entitások, ugyanannak az entitásnak más-más arcai. A dialógus csak a formája az »arcok« elkülönítésének, s nem mindig a lényege.” Hermann: *Vörösmarty tér*.

15 Az előadásban végül a maszkos megoldást választotta a tervező, Michac Gábor, de dramaturgiai szempontból a többi lehetőség is ugyanazt a jelentést hordozná.

16 Vörösmarty: *Csongor és Tünde*. 2734-2745. sor

17 Vö. Kerényi Ferenc: Vezérfonal a műelemzéshez. in: Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Matúra Klasszikusok. Ikon Kiadó, Budapest, 1992.

18 Vörösmarty: *Csongor és Tünde*. 3048-3051. sor



Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Sz: Martinovics Dorina, Foldi Ádám



A két utazó megvénülve, reményvesztetten érkezik vissza a kopár, kiszáradt kertbe. Balga és – a Tünde által újra emberé tett, tehát szintén öreg – Ilma egymásra találása így tragikomikus színezetet kap. Az öreg házaspár csipkelődő párbeszéde, vaskos humorú évdődése egyszerre lesz groteszk és szívszorító.

Csongort a fa alatt a halandóvá lett Tünde várja. A két öreg báb aludni tér, míg fiatal mozgatóik virrasztanak fölöttük. Így lesz képpé a drámai költemény végtelenül szomorú happy endje:

Éjfél van, az éj rideg és szomorú,
Gyászosra hanyatlak az éji ború,
Jöjj, kedves, örülni az éjbe velem,
Ébren maga van csak az egy szerelem.¹⁹

Összegzés

A meseadaptációkkal is foglalkozó dramaturg sokat tanulhat a *Csongor és Tünde*ből. Vörösmarty okosan és logikusan építi be drámájába a varázsmese motívumait, hol eredeti jelentésüknek megfelelően (tündér-ember szerelem, ördög-epizód), hol épp ellentétesen (Csongor alakja), hol egy bonyolultabb

rendszer részeként (Mírigy mint abroncsba zárt szörnyeteg és a történet katalizátora) használva őket. A hős és a hősnő mellé kontrasztként humoros kísérőket rendel Ilma és Balga személyében, akik ráadásul folyamatosan reflektálnak a cselekmény mesebeliségére, népi gyökerére. Visszacsempészi a történetbe a mesében meglévő, de a széphistóriából hiányzó kozmikus, mitológiai szintet (leginkább az Éj alakjában, illetve a mindenhol megjelenő hármasságban), miközben jól játszható, kiváló ritmusú jeleneteket épít fel a karakterek köré.

A bábszínházi megvalósítás kiemeli a varázsmesei motívumok jelentőségét, és leképezi az egész művön végigvonuló kettősséget: egyszerre lehet jelen mese és valóság, álom és ébrenlét, test és lélek. A báb és mozgató viszonya képpé transzponálja a filozófiai kérdéseket, miközben képes egészen konkrét formában megjeleníteni halhatatlanság és halandóság problémáját.

A *Csongor és Tünde* felnőtteknek szóló mese, amely egy felnőtteknek szóló bábelőadásban feltáratja eddig ismeretlen rétegeit is.

BODY AND SOUL

This article reviews the dramaturgical approach to Mihály Vörösmarty's play *Csongor and Tünde* and the implications for a specific staging. *Csongor and Tünde* is a fairy tale for adults. Vörösmarty recognized the importance of folk tales preserved in collective memory and saw their dramatic potential. He discovered that dramatic heroes in the fairy-tale had been created "according to the eternal laws of nature". Vörösmarty not only used the fairy-tale motifs that appear in *Csongor and Tünde*, but he placed them in a new context, giving them new meanings (occasionally contradictory to the original). He incorporated motifs of the magic fairy tale into his drama in a logical way, sometimes according to their original meaning, sometimes in the opposite way, sometimes as part of a more complex system. This puppet theatre performance underlines the importance of magic fairy tale motifs and illustrates the dualities that runs through the whole work: fairy tale and reality, dream and waking life, body and soul, all are present at the same time. The relationship between the puppet and the mover transposes philosophical questions into images, while at the same time presenting the problem of immortality and mortality in a very concrete form.

19 Vörösmarty: *Csongor és Tünde*. 3669-3672. sor



Patrick Ness – Vidovszky György: *Szólít a szörny*, 2021. Rendező: Vidovszky György, Díszlet, jelmez, báb: Mátravölgyi Ákos, Zene: Monori András. A Mesebolt Bábszínház és a Weöres Sándor Színház koprodukciója. Fotók: Mészáros Zsolt





Ölbei Livia

A MESÉK MEGMARNAK

SZÓLÍT A SZÖRNY

„A tiszafa fölfelé mutat. Gótikus. / A szem követi,
és rálel a holdra. (...) Hosszan zuhantam. Felhők
virulnak / Kéken, titkosan a csillagok arcán.”
(Sylvia Plath)

A Mesebolt Bábszínház és a Weöres Sándor Színház koprodukciós előadása nemcsak ahhoz az állításhoz szolgál erős érvként, hogy színház és bábszínház között szabad az átjárás, a határok képlékenyek, sőt megszüntethetők, hanem azt is bizonyítja (sokadszorra), hogy a jó ifjúsági előadás nem zárja ki a felnőtt közönséget – ha van hozzá kellő nyitottság, befogadói készség.

A *Szólít a szörny* Vidovszky György átíratában és rendezésében mindenekelőtt a szó legmélyebb értelmében színház (ahol a bábnak kulcsszerepe van): katarikus, kemény, szép. Traumajáték – az alkotók műfaji meghatározása szerint. (De ha véletlenül kimarad egy betű, és „traumjáték” lesz belőle, visszaolvasva az is könnyen fölruházható jelentéssel: álomjáték. Rémálomjáték – a realitás elemeiből építkező, egy „magasabb realitást” megfogalmazó álom addig zaklat, amíg a megnyugváshoz hozzá nem segít. Az álom logikája hibátlanul működik: a valóságos, gyógyító tiszafa és a filmbeli King Kong egyesül a tiszafa-szörny figurájában.) Az ember megnézi az előadást, a részesévé válik – és a végén azt érzi, hogy valami történt: valami átrendeződött benne és ezáltal a világban. Vagy inkább hozzáadódott valami jó (ahogyan Ottlik ajánlja). De hát ez volna a színház értelme, nem? És ha a felnőtt közönségnek szánt premier végén nem akar abbamaradni a feltörő, kirobbanó taps, akkor abban benne van a kisülő feszültség levezetésének kényszere, benne van a hála is. Ilyenkor ez a köszönet, a „tetszés” kifejezésének egyetlen eszköze, de ritka, hogy a taps ilyen evidens, mégis sokértelmű és fölzsabadító legyen. Vajon miért?

A Mesebolt Bábszínház régóta feladatának tartja a felszabadító tabutörést: mindig átgondoltan, óvatosan – az adekvát színpadi eszközöket keresve, az esztétikailag érvényes produkció létrehozásának igényével – fordul egy-egy érzékeny témához. Kovács Géza igazgató – akkor még vendégként, H. Nagy Katalin meghívására – voltaképpen egy „tabutörő” előadással tette le névjegyét 2007-ben Szombathelyen: a *Suttogó füzesek* című cigány legenda nagy szakmai sikert hozott a bábszínháznak. A *Tamás könyve* „poszt-holokauszti” előadás 2017-ből (az identitás elvesztéséről és megtalálásáról Csató Kata rendezésében); A *boldog herceg* 2019-ben Jeles András átíratában és rendezésében a hajléktalanlétet mutatta föl Oscar Wilde meséjére alapozva; 2020-ban Somogyi Tamás rendezte meg az abúzus témájára készült *Lili és a bátorság* című előadást (az azonos című regényből). Ezek a bemutatók többnyire más színházi partnerek bevonásával valósultak meg – és a megrázkódtatást kibeszélendő drámapedagógusi irányítással, levezető foglalkozással folytatódtak-értek véget. És most itt van a *Szólít a szörny*, amelyben a gyászhoz, a veszteséggel való szembenézni tudáshoz és a túlélhetőséghez vezető út rajzolódik ki elemi erővel.

Kovács Gézát régóta foglalkoztatja a magyarul szinte azonnal az eredeti után, 2012-ben (a Vivandra Könyvek között) megjelent Patrick Ness-regény, amelynek színpadi megvalósítására a 2020/21-es évad elején, a Weöres Sándor Színházzal partnerségben nyílt lehetőség. A WSSZ-ben frissen elindított drámapedagógiai műhely, a JátsszMa égisze alatt készült a bemutató (jelezve, hogy a színház komolyan gondolja a fiatalokkal való kapcsolat kiépítését). És mert minőségi színházi műhelyként a Mesebolt még mindig (több mint 25 év után) méltatlan körülmények között kénytelen helytállni,

az sem mellékes, hogy a WSSZ nemcsak a főszereplőt „adta” az előadáshoz, hanem a helyszínt is: a Szólít a szörny a stúdiószínpadon látható.

Vidovszky György (akinek neve az utóbbi években „márkavédjeggyé” vált, ha ifjúsági előadásról van szó) a regény – és a regényből készült filmforgatókönyv alapján írta meg a szombathelyi színpadi változatot. Ilyenkor nehéz kikerülni az összevetést, de az összehasonlíthatatlan minőségek összehasonlításának kényszere azért legyűrhető. Elsősorban azért, mert az előadás saját jogán tud hiteles lenni, az elmozdítások oka pedig többnyire a könyv, a film és a báb/színház eredendő különbségeiben rejlik.

A Szólít a szörny – az alapmű – megszületésének körülményei sem mindennapiak: maga a regény tükröződik a regény (saját) történetében. A történeteknél pedig „nem léteznek vadabb dolgok a világon”.

Patrick Ness a szerzők jegyzetével vezeti be a könyvet (Szabó T. Anna fordítása). Azt írja, hogy Sioban Dowddal személyesen sosem találkozott, csak olvasójaként ismerte: *„Ez lett volna az ötödik könyve. Kitalálta a szereplőket, megvolt az alaphelyzet és a regénykezdés is. Sajnos csak ideje nem volt már rá.”* Patrick Ness elvállalta, hogy – befejezi a történetet. Illetve nem. Hogy átveszi a váltóbotot, és Sioban Dowd ötletéből megírja – a saját történetét: *„Most pedig eljött az idő, hogy továbbadjam a váltóbotot az olvasónak. (...) És most rajta! Fuss vele! Ne törődj semmivel!”*

A váltóbotot még egyszer megkapta Patrick Ness, kicsit másképp: a 2016-os nagyszabású amerikai-spanyol fantasy forgatókönyvírójaként, a szuperprodukciónak rendezője Juan Antonio Bayona. (A színészek között ott van Liam Neeson – ő a szörny –, Sigourney Weaver, Felicity Jones.)

Vagyis amikor a váltóbot Vidovszky György és alkotótársai kezébe került, volt már egy erős, nagyon finom és pontos lélektani alapokon nyugvó szövegvilág és voltaképpen kétféle erős képi világ. A hollywoodi szuperprodukciónak vizuális hatásainak imitálása (vagy az erre való törekvés) természetesen nem jött szóba – ha lehet, inkább ellene játszik az előadás –; ami nem jelenti azt, hogy a színpad mágikus, majdnem üres terében nem tud létrejönni

a lélegzetállító vizuális csoda, sőt. De nem törekedtek arra sem, hogy a kötetet illusztráló Jim Kay fekete-fehér „homokrajzai” nyomába eredjenek.

Mátravölgyi Ákos díszlettervezőként újraértelmezte a dobozszínpad fogalmát: a bezáruló, kinyíló, a végtelent (a „túlnant”) is megsejtető tér varázsdobozként, világsszínpadként működik, álom és realitás metszéspontján – itt is szabad az átgjárás. (A csűr, ahol a titok nyitja van, Conor nyakában a kulcs.) Bábtervezőként különböző méretű kézi-bábokat tervezett (Conor, anya, apa). Az anya bábfigurája életnagyságú „könnyű, lenge lány”: angyal és lélek. A tiszafa-szörny életre keltéséhez nem kell más, csak az a furcsa, ágas-bogas korona Lukács Gábor fején. Úgyis minden a báb és bábjátékos viszonyában dől el.

A regényhez (és a filmhez) képest a Lukács Gábor által életre keltett, mindig pontban 12 óra 7-kor érkező szörny kevésbé félelmetes (legalábbis, ami a hangerőt és a döngő lépteket illeti). Ez a szörny inkább csendes, filozofikus – elvégre három történettel érkezik, az idők homályába vesző mesélőkvárázslók rokona –, ereje és félelmetessége éppen ebben a filozofikus, célratörő csendességben rejlik. Elmond három történetet – hogy a következő Conoré legyen: „A negyediket te mondd el.”

Az előadásban a regényhez (és a filmhez) képest kicsit hagyományosabb, „nagymamásabb” nagymamát játszik a szombathelyi társulathoz frissen csatlakozott Kolozsi Angéla, akinek állandó belső ragyogása itt is megmutatkozik. A kicsi nagymama-marionett képkeretben jelenik meg a színen: mint általában távol lévő családtag, aki hirtelen szerepet kér Conor életében. „Lejön” a képről, elevenné válik: jelzése a közelgő változásnak. Az a néma kétségbeesés, ahogyan nagymama-Kolozsi Angéla Conor tehetetlen rombolását fogadja, az előadás kiemelkedő pillanatai közé tartozik. A szinte vásáriás bőrdömből akrobatikusan előrugózó (mert időközben New York-ban új családot alapító) apa-kézibábot Kovács Bálint mozgatja: a fiának („Bajnok”) üres szavakat, mondatokat ismételtet jóindulattal, bumfordi módon, gépiesen – ennyi telik tőle. Az ismételtetésben mindig van valami mechanikus, a mechanikusban van valami komikus



Patrick Ness – Vidovszky György: Szólt a szörny, 2021.





Patrick Ness – Vidovszky György: *Szólít a szörny*, 2021.



– íme ilyen egy báb/játék/típus és egy regénykarakter szerencsés találkozása a színpadon.

Az anya szerepéhez Varga Bori adja hozzá a maga légies, letisztult, a finom érzelmekkel biztosan bánó, komoly és tündérszerű báját.

De a Szólt a szörny univerzumának középpontjában Conor, a 13 éves kamasz áll, aki szoros egymásrautaltságban, szemérmes szeretetkapcsolatban él az édesanyjával – akit el kell veszítenie. Tudja, csak nem fogadja el. Nem akarja elfogadni. A regény – és az előadás – nagyon pontosan térképezi föl a viszonyokat: anya és fia, apa és fia, unoka és nagymama, Conor és az iskola között. Az iskolában, mint a mesében, a hősnek vannak segítői és akadályozói: Harry szerepében Kovács Bálint, Lily szerepében Gyurkovics Zsófia. Conor belül küzd – de erre a küzdelemre a külvilág is reagál, így vagy úgy muszáj reagálnia. A betegség – mint titok, mint a rend megbontása, mint különösség és érthetlenség. Hárítás, düh, büntudat. Nincs hétköznapi, neutrális szókincs a helyzet megnevezésére. (A történet: megnevezés is.)

Conort Major Erik – korosztályának egyik legtehetségesebb színésze – játssza. Zsótér Sándor *Equus*-rendezésében láthatta őt először a Weöres Sándor Színház közönsége, aztán *A játszma vége* következett, szintén Zsótér-rendezésben. Időközben el is szerződött a szombathelyi társulathoz; reméljük, sokáig nézhetjük-láthatjuk itt.

A báb által – a bábjátékos és a báb kapcsolatában – az ember legalapvetőbb tulajdonsága, a reflexióra-önreflexióra való képesség mutatkozik meg teljes szépségében. Major Erik és a tágranyílt szemű Conor-báb (a szeme égszínké, mint édesanya könnyű, lenge, testetlen teste-ruhája) finom, rebenékeny kapcsolata ennek a képességnek a kiteljesedését példázza. Az előadáson készült fotókon is rögzül a „csoda”: a báb tekintete, arckifejezése változik. A báb tényleg életre kel Major Erik kezében. A fiatal színésznek ez az első bábos munkája, a bábmozgatás alapjait a kollégáktól – elsősorban Kolozsi Angéltól – a próbafolyamatban tanulta meg. A Conorból süvítő magány érzetéhez észrevétlenül minden bizonnyal hozzátesz az alkotói alaphelyzet, miszerint a Mesebolt társulatához

kívülről érkező Major Erik óhatatlanul magányos, de legalábbis speciális pozícióból indult el ebben a próbafolyamatban. Nemcsak Conornak ad személyiséget – ő a bábjátékos is, narrátorszerepben. Ez a kettősség – a ki-belépés, a ránézés, az értelmezés lehetősége – az önreflexió szintjeit és tétjét is megemeli. (És persze segítséget is, például a befogadónak.)

A regény erős felütése szerint: *„A szörny – ahogy a szörnyek szokása – nem sokkal éjfél után jelent meg”*

„Hogy kezdődik a történet?” – kérdezi a filmbeli Conor, és a szörny válaszol: *„Veled kezdődik el.”*

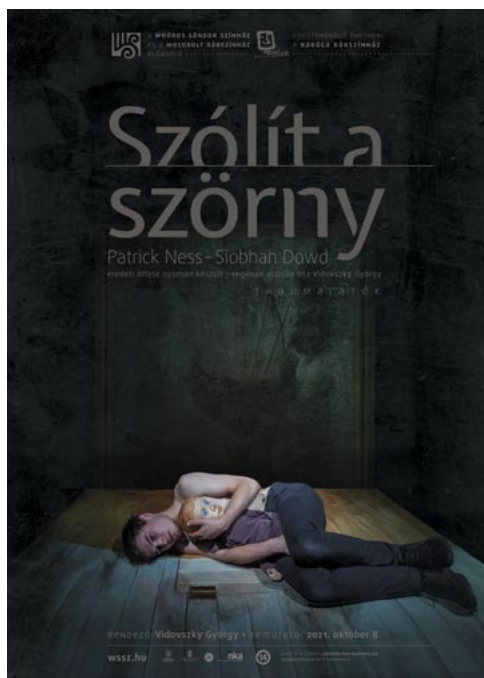
A Vidovszky-átirat első jelenetében Major Erik báb-játékosként (narrátorként, vagyis történetmesélőként) szólal meg, mintegy a közönséghez fordulva: *„A történeteknél nem léteznek vadabb dolgok a világon. A mesék üznek, megmarnak, vadásznak rád. Ez a történet is úgy kezdődik, mint megannyi másik: van egy fiú, gyereknek már túl idős, de felnőttek még túl fiatal.”* (A vad történetek-passzust a regényben a szörny zúgja el Conornak – a 45. oldalon.) A színpadi történetkezdéshez is ez a legjobb – mert kulcsfontosságú – szöveghely, a mesemondó pozíciójába helyezve Conort végigűzi egy történet – a történeten, miközben más történeteket hall, hogy végre elmondhassa a magáét és békére lelhessen. (Kicsit más a kontextus, mégis: a Holt költők társasága egyik nagyjelenetét idézi a szörny és Conor macska-egér játéka: ahogyan John Keating tanár úrnak – Robin Williams – egyszer csak, nagy küzdelmek árán mégis sikerül előcsalogatnia a félszeg Todd Andersonból – Ethan Hawke – a verset, azt a sajátot, azt a megszenvedtet, azt az igazit. Ami fájdalmas, az nem megy könnyen. Akár életről, akár művészetről van szó. És minden küzdelem – és minden művészet – mélyén a mulandóság traumája rejtőzik.)

Tehát: volt egy fiú, gyereknek már túl idős, de felnőttek még túl fiatal. Conornak hívták, de *„mindenki a becenevén, King Connak szólította, mert a kedvenc filmje a híres óriás gorilláról szólt, King Kongról, akitől a fél világ rettegett.”* A dobozszínpad belsejében összekuporodott színészek el is játsszák a nyitójelenetet: King Kong megmenti a szőke Barbie-t



Patrick Ness – Vidovszky György: Szólt a szörny, 2021.





A Szólít a szörny-plakát grafikusa: Bonyhádi Károly,
Fotó: Mészáros Zsolt

a zuhanástól. Íme – ez is egy történet. De vajon kié? És íme: komolyan, játékosan, csipetnyi iróniával itt van a színen egy amerikai szuperprodukció.

Major Erik a végén a Conor-szerepből kilépve narrátorként szólal meg (néha ki kell mondani a ki-mondhatatlant, ha közel is enged az érzelmi megbicsakláshoz): „Conor egészen szorosan kapaszkodott az édesanyjába. Hogy majd így tudja őt végleg elengedni.” Major Erik képes olyan tárgyilagosan, mégis teltetten kimondani ezt a két mondatot, hogy biztonsággal átjutunk a szakadék fölött.

Ez maga a szombathelyi előadás: Conor – bábjátékosként – elmeséli a saját történetét. Már képes megtenni: csalás nélkül, könnyedén.

És titokban meghagyja az illúziót is: King Kong, a szelíd szörnyeteg jön – és az utolsó pillanatban megmenti a könnyű, lenge lányt a zuhanástól.

Patrick Ness–Vidovszky György: *Szólít a szörny*. A Mesebolt Bábszínház és a Weöres Sándor Színház koprodukciója. Díszlet, jelmez, báb: Mátravölgyi Ákos, Zene: Monori András, Irodalmi konzultáns: Marina Carr, Konzultáns: Illés Haibo, Sógó, ügyelő, rendezőasszisztens: Győrfváry Eszter, Rendező: Vidovszky György, Játsszák: Major Erik, Lukács Gábor, Varga Bori, Kolozsi Angéla, Kovács Bálint, Gyurkovics Zsófia. Bemutató: 2021. október 8., WSSZ-stúdió

THE MONSTER CALLS

This co-production between the Mesebolt Puppet Theatre and the Weöres Sándor Theatre is a strong argument that theatre and puppet theatres can freely cross borders, that borders are flexible and can even be eliminated. It also proves that good performances for young people do not exclude adult audiences - if there is the necessary openness and receptiveness. *The Monster Calls*, transcribed and directed by György Vidovszky, is cathartic, tough and beautiful. A dream play - as defined by its creators. A nightmare play - a dream that builds on elements of reality, articulates a "higher reality", and disturbs until it helps to calm you down. The Mesebolt Puppet Theatre has long had a mission to liberate by breaking taboos: it always approaches sensitive themes thoughtfully and with care and seeks appropriate staging devices while creating aesthetically valid productions. And now we have *The Monster Calls*, in which a path encountering grief, and facing loss while leading to survival unfolds with elemental force.



Az öreg király hagyatéka, 2021. Írta és rendezte: Szabó Attila m. v., Látvány: Bartal Kiss Rita m.v.; Zene: Pál Attila és Pásztor Márk m.v.; Székelyudvarhely, Udvarhely Bábműhely. Fotók: Vigh László Miklós



Ozsváth Zsuzsa

ERDŐ MÉLYÉN MIT TALÁLSZ?

Hát például kincset. Ezt keresik, a kincset, a szé-kelyudvarhelyi Udvarhely Bábműhely alkotói *Az öreg király hagyatéka* című bábjátékban. A történet – lévén keretes – mindkét síkján meg is találják. Valtaképpen a keret éppen arra szolgál, hogy a bábos játékban kibontsák az öreg király hagyatéka történetet, amelynek szereplői szintén kincset találnak. A keret, amelyről mindjárt bővebben is írok, persze nem csak elősegítője a mese kibontakozásának, hanem elő-játszó-tér a bohócszerű figurák „randalírozásának”.

Aki látott már Szabó Attila rendezést, nem lepődik meg az említett bohócszerűsége, aki viszont nem látott, annak elmondom, hogy rendezői és dramaturgi munkássága mellett Attila bohócdoktor is, és ez utóbbi attitűdöt – a bohócot – rendre bele is szövi előadásába. Már persze, ahol van neki helye. *Az öreg király hagyatéka* például épp olyan előadás, amelyben helye volt egy, kettő, sőt négy bohócornak. Ezek az orok persze nem egy piros szivacsos tárgyban nyilvánulnak meg, hanem a stílusra jellemző gegekben, és rajzfilmszerű csattanókban, ping-pongjátékokban, színészi játékmódban stb. Szóval: végy egy bukovinai székel népmesét, adj hozzá némi Chaplint, Tom és Jeryt, bolondítsd meg egy kis 21. századdal (de hagyd meg az értékek univerzális mivoltát), majd hintsd meg némi udvarhelyi ízzel (mármint nem lekvárral, persze), és bumm, kész az előadás! No, jó, ebből így még nem lesz előadás, kellene hozzá lelkes és tetterre kész színészek, szép és metaforikus bábok, látvány, zene. No de hagyjuk a formaságokat.

A keret! Adott négy szereplőnk (Pironyka, Bedebunk, Bereg, Bársony), akik a színpadon téblábolva, zenélve vágyakoznak – hol a szerelemre, hol a kincsre, amit nagyon keresnek. Ők a mesélőink. Pironyka és Bereg az egyik szerelmespár, Bedebunk és Bársony nyílt színen esnek szerelembe, és ők négyen egy térképet lesve pikkpakk rátalálnak a kincs helyére, ahol egy könyv várja őket, a könyvben egy mese, és hamar

rájönnek, hogy a kincs, amit oly nagyon kerestek: hát maga a mese! És a mesét, amely az öreg király hagyatékáról szól, ez a csapat meséli, játssza el, és kezdődik a bábjáték etap, amelyben sokféle, szimpatikusan megformált új figura elevenedik meg.

A mesébe csöppenve máris egy konfliktussal állunk szemben: az öreg király országa harcban áll a szomszéd országgal, a király második felesége pedig rendesen nyüstöli az öreget, hogy igenis győzedelmeskedjék a harcban, mert ha nincs győzelem, nincs pénz, és gazdagság, és kényelem. Mondhatni egyetlen célja kiszípolozni a királyt és annak vagyonát; mostohagyermekét, Sanyi királyfit pedig távol tartania édesapjától, nehogy valaki megakadályozza ármányainak célba érésében. Megmérgezi a királyt, hogy megkaparintsa a vagyonát, ám a király addigra átlát a gonoszágán, és rábízza, adja át végrendeletét fiának, amelyben egy bizonyos kincsről ír. A végrendeletet természetesen nem adja át, a fiút boszorkányos varázsigé révén kiüldözteti a királyi udvartól, majd vad ásásba kezd, a kincset keresvén. Ami persze nincsen a megadott helyen, hiszen a király sem esett a fejére. Mindeközben Sanyi, a kiskirályfi bolyongásai során szerelmes lesz első látásra Annabella királylányba, találkozik a Rókával, aki hű segítője lesz a további kalandokban, és persze megismerjük Lujzát, Annabella cserfes szolgáját, és ők közösen járkálnak be kerek e világot, hogy győzedelmeskedjenek a gonosz mostoha intrikái fölött, nyerjék el a jók méltó jutalmát, és hát lehessenek nyugodtan szerelmesek.

Bartal Kiss Rita bábjai ismét szépek, beszédesek és szimbolikusak. Kiemelendő maga a király báb, akinek teste függőleges fióksor, a fiókok tele olyan értékekkel, amelyek vonzzák a tolvaj tekintetét. Igazán szomorú látni a halálán lévő öreg királyt kifosztott fiókokkal, tátongó szívvel. Sanyi kiskirályfi pedig nem hiába rokon, hiszen Annabella királylánynak ő maga is mellkasának szekrénykéjéből húzza elő szívét. Az előadás bábsztárja azonban



*Az öreg király hagyatéka,
2021. Székelyudvarhely,
Udvarhely Bábműhely.
Fotók: Vigh László Miklós*



mégis a Róka, aki mindösszesen egy külön fejből és egy különálló farokból áll, ezért millió játéklehetőséget kínál bábként. Ki is van használva, a róka nyúlik, térül-fordul, csak bírjuk követni, mely testrésze épp hol jár. A zene nincsen túlkomplikálva, a maga egyszerűségében alig pár hangszer kreál kissé melankolikus, és amikor kell, baljóslatú, vagy éppen derűs atmoszférát.

S ahogy a zene, úgy a díszlet is alig pár elemből áll: székekből. A székekből vékony ágak nyúlnak az ég felé, könnyű belőlük baljós erdőt komponálni. Eszembe is jut róla, mármint a vizuálról a Twin Peaks. Később pedig szintén eszembe jut, de akkor már a doppelgänger effektus miatt, már ami Annabella királylány és a mostoha ellentétpárját és közös jelenetüket illeti. A látványvilághoz színben, letisztultságban szépen illeszkedik a jelmez is (plusz a smink!), a kék-piros kontrasztra épülő barokk bohóc jellegű viselet.

Összességében tehát minden adott ahhoz, hogy kompakt és szórakoztató előadást láthassak: a szöveg mai (gyerek)közönségnek szól mai nyelven, a dalok és szövegek szintén kapósak, a figyelmem mindvégig követ valamilyen történetet, poént, reakciót, gesztust. Megjegyzem, én magam ezt az előadást Nagyváradion láttam az V. Fux Feszt – Erdélyi Magyar Hivatásos Bábszínházak Fesztiválján, ahol még mi, a nagyváradi közönség kaptunk is extraként pár

specifikus poént, ami a vendégszereplés helyszínére kívánt reflektálni, így kúszott be az öreg király hagyatékába például Ady, aki vélhetőleg errefele igen jókat ivott. Mármint csak tiszta forrásból.

No de, a bábmese vége után még visszatérnek a bohócfiguráink, akik immár a maguk bolondos stíljében, vidáman és szerelmesen egy közös örömmel zárják a történetet, amelyben még egyszer emlékeztetnek arra, hogy van kincs, megvan a kincs. Megszületett az előadás. Pontra tett, dolgoz-pontos munka, igen szép színészi-bábszínészi pillanatokkal. Ám érzésem szerint az öreg király túljárt az eszünkön, és legfontosabb hagyatékát egy mélységes-mélyen elrejtett fiók őrizi. De ezt már valószínűleg nem ebben a történetben nyitjuk ki.

AZ ÖREG KIRÁLY HAGYATÉKA – álmokból szőtt bábjáték. Bukovinai székely népmese alapján írta és rendezte: Szabó Attila m. v.

SZEREPOSZTÁS: Pironyka/Annabella, a királylány, valamint Lujza, a szolgáló: Lukács Emőke; Bedebunk/Sarolta, a mostoha: Albert Orsolya; Bereg/Sanyi, a Kiskirályfi: Pál Attila; Bársony/Király, valamint Róka: Szűcs-olcsváry Gellért; Ügyelő: Máthé Miklós Mónika; Látvány: Bartal Kiss Rita m.v.; Zene: Pál Attila és Pásztor Márk m.v.; Fotók: Vigh László Miklós

THE OLD KING'S LEGACY

In this puppet show based on a Bukovina Szekler [Hungarians living in Romania] folk tale, the characters "go on a rampage" to find an Old King's treasure. They wear clown noses, but not red objects made of sponge, but rather, they carry on in the style of gags, cartoon-like snapshots, playing ping-pong games, etc. At the end of the puppet story, the clown characters, in their own silly style, finish off the story with a joyful and loving song of joy, reminding us once again that the treasure has been found. The performance was a well-wrought and precise piece of work with some very beautiful moments of acting and puppetry.

Guth Holda

„A CÉL VOLTAKÉPP MI IS?”

**GONDOLATOK MADÁCH IMRE AZ EMBER TRAGÉDIÁJA
CÍMŰ MŰVÉRŐL A KOLIBRI SZÍNHÁZ ELŐADÁSÁBAN**

Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményét tűzte műsorára a Kolibri Színház Novák János rendezésében, melynek üzenete napjainkban különösen aktuális. A rövidített szövegváltozat dinamikussá tette a színek változásait, sűrítve és töményítve a mondanivalót, melynek esszenciája kiemelt súllyal szólítja meg a nézőt. Az előadás színes kavalkádjában az üzenet talán még sosem szólt ilyen erőteljesen.

A keretszínek az előtérben játszódnak, a nézők valóságának színterén. Elgondolkodtató, hogy a mennyi jelenetek, a teremtés, a bűnbeesés, valamint a mű végén az Úr és az emberpár, illetve Lucifer beszélgetése az igazi valóság részeként kerül bemutatásra. Három további szín elemei jelennek meg meg a realitás talaján. A londoni szín árusai adják a darab nyitányát, egymással versengve kínálják portékájukat a büfé mellett, ahol néhány perce a jegyárusok kedves invitálására a nézők is sorban álltak. Az űrbe és a földre szállás, valamint a záró szín előtti esküvőjelenet helyszínét szintén az előtér biztosítja. Mindezen színek elemei fellelhetők korunkban, melyben „az ember úgy elaljasult”¹, hogy minden – még az emberi test is – áruvá vált, hevesen keressük az űrben, más bolygókon az élet lehetőségét, de már nyomát sem találjuk értékét képviselő, lelkesítő eszmének. A kiüresedetségek okára is reflektál a felvezető zenei rész, a stilizált bábelőadásban utalva a „felvilágosult” jelen biblikus kritikájára, mely az embert a darwini evolúcióelmélet fényében majomná alacsonyította.

Az előtér falfestményei szintén megelevenednek, hol a tiltott gyümölcsöt kínáló tudás, hol az örök élet fájaként, hol pedig a kihűlt nap vörös vérgolyójaként. Az édenkerti jelenet betekintést enged Ádám és Éva kapcsolatába, az Úrral való közösségükbe, aki a bűnbeesés előtt az ember mellé állva szól, és emlékezteti a veszélyre. A férfi nem is lett megcsalattatva, de követte társát a bűnbeesésben.² Lucifer pedig pontosan látta, és ki is használta mind a férfi, mind a nő gyengeségeit, melyek később, az álomszínekben újra és újra megjelennek. Módszere sajnos működik, ezért a történelem során különböző formákban rendszeresen megismétlődik.

Az álomszíneket a közönség már a sötétített nézőtéren követheti, elől és hátul körülvárandó két színpaddal. A hátuk mögötti jeleneteket tükörképként a színpadra vetítve látják. A hátsó színpadon először a bűnbeesett emberpár, majd a későbbi színekben a tömeg jelenik meg. A közös perspektíva lényegesen hozzájárul a nézők azonosulásához, önmagukra való reflektálásához, legyen szó Ádámról és Éváról, a rabszolgákról, a befolyásolható népről vagy az oktatandó diákokról. Játékosan a nézők elé is tükröt tart így a darab. S míg a fejük fölött dül a harc, magukba szállhatnak, és elhatározhatják, hogy a jövőben igyekeznek elhatárolódni a tömeghangulattól, és az eléjük vetített álvalóság befolyásától.

Ádámot több, különböző korú, egyre idősödő férfi játssza, arcuk egymásba alakul a vásznon, a színpadon pedig halotti maszkot viselve cserélnek helyet. A maszkokon Ádám neve, melynek jelentése

1 Radnóti Miklós: Töredék. In: Radnóti Miklós összes versei és műfordításai. Szerk. Réz Pál. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1974, 202.

2 „És Ádám nem csallattott meg, hanem az asszony megcsallattván, bűnbe esett [...]” In: I. Timóteus 2: 13. In: *Szent Biblia, azaz az Istennek Ó- és Újszövetségében foglaltatott egész Szentírás*. Ford. Károli Gáspár, Budapest 2020.



Madách Imre: *Az ember tragédiája*, 2021. „Idézek én fel istent számotokra, Ki nyájásabb lesz, mint a zord öreg: E földnek szellemét, ismérem őt [...]” – Lucifer panteista ajánlata az élő Istennel való közösség helyett. (III. szín: Pálmafás vidék a paradicsomon kívül)



„Itt gyors segély kell. Ádám, utazunk!” – S. Ádámmal együtt utazik a nézősereg is az űrbe a falanszter légiforgalom-irányítói vezetésével. (XII. szín: Falanszter)

‘ember, vörös színű, földből való, föld’, piros betűkkel szedve jól kivethető messziről is, a műből vett többi idézet csak töredékesen olvasható. Az önmagában holt szövegnek a szereplők kölcsönöznek testet és hangot egy-egy jelenet erejéig. A maszk csak az éppen színre lépő Ádám arcáról tűnik el. A jelenet kiválóan utal Ádám és leszármazottai sorsára, melyet az eredendő bűn determinált a halálra. Még ha cselekvőnek és aktívnek is gondolják magukat, a halál állapotában és uralma alatt állnak. Állapotukra rendszeresen reflektál Lucifer is gúnyos megjegyzéseivel és cinikus kiszólásaival. A színről színre öregedő Ádám pedig egyre inkább belátja, hogy a jelenlegi világrendszer, és „az egész világ a gonoszságban vesztegel”.³

Évát és Lucifert valamennyi jelenetben ugyanaz a személy, Nyírkó Krisztina és Horváth Péter dramaturg alakítja, kiemelve az ősevangélium üzenetét: „*És el-lenségeskedést szerzek közötted és az asszony között, a te magod között és az ő magva között: az neked fejedre tapos, te pedig annak sarkát mardosod.*”⁴ Az asszonynak, aki megcsalattatott és bűnbe esett, sőt a férjét is bűnbe vezette, Isten megadta a kegyelmet, hogy a helyreállításban is részt vegyen, az asszony magja által győzve le a régi kígyót, „*aki nevezetik ördögnek és a Sátánnak.*”⁵ A Mindenható lehelete és az első Isten-élmény olyan mély nyomot hagyott teremtményében, hogy

a történelem során elkövetett bűnök közepette is rendszeresen feldereng az emberpárban az édenkert képe, emlékeztetve az Úrral való személyes kapcsolatra, az eredeti elhívásukra és életük céljára. Lucifer kísértésére azonban az Istentől elszakadt, bűnbe esett ember kevélyen és önhittén tudásra vágyva, önmaga istenévé vált, ellökve magától a gondviselést.

„El e látással, mert megőrülök.
Ily harcban állni száz elem között
Az elhagyottság kínos érzetével,
Mi szörnyű, szörnyű! – Óh, miért lökém el
Magamtól azt a gondviseletet,
Mit ösztönöm sejtett, de nem becsült,
S tudásom óhajt – oh, de hasztalan.”⁶

Lázadásával az ember sorsa mint „hiú báb”⁷ zsinórja került Lucifer kezébe, aki a műben fehérre mázolt arccal, zöld hajjal, szakállal és körmökkel szimbolizált kígyótermészettel kísérti és űzi végső kétségbeesésbe az embert, hiszen „*emberől volt kezdettől fogva.*”⁸ A harmónia egykori pecsétgyűrűje, megunva az égben a „*második helyet*”⁹, fellázadt, diszharmóniát hozva létre. A darabban utalás történik az üstökösként való zuhanására. A Biblia alapján is leesett az égről mint villám, levágtatott a földre mint fényes csillag: „*Miként estél alá az égről fényes csillag, hajnal fial? Levágattál*

3 I. János 5:19. In: Szent Biblia, 2020.

4 I. Mózes 3: 15. In: Uo. Vö. Az asszony magja később az Újszövetség Jelenések könyvében is megjelenik: „*És vetteték a nagy sárkány, ama régi kígyó, aki nevezetik ördögnek és a Sátánnak, ki mind az egész föld kerekességét elhítteti, vetteték a földre, és az ő angyalai [is] övele levettetének. [...] Mikor azért látta a sárkány, hogy ő levettetett a földre, kergetni kezdé az asszonyt, aki a fiút szülte. De adaték az asszonynak két nagy sasszárny, hogy a kígyó elől elrepüljön a pusztába az ő helyére, hogy tápláltassék ott ideig, időkig, és az időnek feléig. És bocsáta a kígyó az ő szájából az asszony után vizet, mint egy folyóvizet, hogy azt a folyóvizet elragadtassa. De segítségül lőn a föld az asszonynak, és megnyitá a föld az ő száját, és elnyelé a folyóvizet, amelyet a sárkány az ő szájából bocsátott. Megharaguvék azért a sárkány az asszonyra, és elméne, hogy hadakozzék egyebekkel az ő magvából valókkal, az Isten parancsolatainak megőrzőivel, és akiknél vala a Jézus Krisztus bizonyásgátétele; És állá a tengermek fővenyére.*” In: *Jelenések könyve* 12: 9, 13-18. In: Uo.

5 *Jelenések könyve* 12: 9. In: Uo.

6 Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Móra Könyvkiadó, Budapest, 1977, 26.

7 Madách, 23.

8 János 8: 44. In: Szent Biblia, 2020.

9 Madách, 19.

10 Ésaías 14: 12. In: Szent Biblia, 2020.



„De azt a szikrát, azt
honnan veszed?”
– Amikor az ember
istent játszik
(XII. szín: Falanszter)

a földre, aki népeken tapostál!”¹⁰ Jézus is látta „a Sátánt, mint a villámlást lehullani az égből”.¹¹ Az evilág isteneként, ha korlátozott mértékben is, befolyást gyakorol a földi eseményekre, melyre az emberek az Isten elleni lázadásukkal jogosítják fel.

Az egymást dinamikusan, és folyton új technikai meglepetésekkel váltó színek során az interpretációt kínáló és segítő szövegmondásnak köszönhetően kiemelkedik a férfi és nő egymásrautaltsága, hol gyengeségeikre, hol erőnyeikre, hol a megbánásra és az újrakezdésre való készségre irányítva a figyelmet. Mindazonáltal nyilvánvalóvá válik, hogy Isten nélkül a kapcsolatuk és a szövetségük sem töltheti be az eredeti célt és szándékot.

Lucifer minden ironia ellenére egyértelműen negatív és gonosz alakként jelenik meg, akinek a tevékenysége nem előre vivő, hanem destruktív, cinikus és romboló. A falanszterben a jelmezek szintjén utalás történik a járványra, valamint a tudományra, mely a transzhumanizmus útjára lépett. A tudás világában azonban – már Madách tragédiája is utal rá – Ádám és Luciferben nem hisznek, sőt lombikba zárnak őket. A rideg képernyővé és térdimenziós vetítésévé merevedett valóságban Istent játszva, mesterségesen próbálnak emberi lényeket létrehozni, az élet szikrájának hiányában hiába. Minden ember – ahogy a műben többször is elhangzik – egy világ, szeretettel, Isten képére és hasonlóságára

megalkotva, egyedi és megismételhetetlen. Értékét a megváltásáért fizetett drága ár jelzi.

Isten az előadás végén az embert maga mellé emeli, fiaként szólítva meg, mely valóságosan megtörtént az utolsó Ádámmal, Jézussal, aki emberként győzte le a Sátánt és vette fel magára a világ bűneit és következményeit, hogy mindaz, aki a keresztdoizátát elfogadja, valóban Isten gyermekévé váljon. Jézusban nyílt lehetősége az ádami fajnak a felemelkedésre. A Messiás nyitott útra az ember számára Isten jelenlétébe és dicsőségébe. Éva is erre hivatkozva szegül szembe Luciferrel, aki kijelenti, hogy magzatja az Édenben is bűnben fogant, mely a földre nyomort és bűnt hoz:

„Ha úgy akarja Isten, majd fogamzik
Más a nyomorban, aki eltörlőli,
Testvériséget hozván a világra. –”¹²

Az asszony magja, mely szűzen és bűn nélkül fogant, Jézus, aki egyetlen tökéletes és örökérvényű áldozatával eltörölte az ember bűneit és nyomorát. Engesztelő áldozatának elfogadásával tudta Éva átlépni glóriával a sírt. Az előadásban a mindemből – még a szerelemből is – vásárt és gúnyt űző, értéktelenné és kiüresedetté vált londoni szín világából hiányzik e sírjelenetnél Ádám ráeszmélése: „Ah, Éva, Éva!”¹³ Az elhallgatás a jelenetben azonban többletjelentést kölcsönöz az egész emberiséget

¹¹ Lukács 10: 18. In: Uo.

¹² Madách, 190.

¹³ Madách, 152.

„Ímhol az ember!”
– Az első Ádám-tól az utolsóig
(XV. szín: Pálmafás vidék)



szimbolizáló haláltáncmotívumnak. Bár az Éva név 'életet, életet adót' jelent, az Istentől kapott kegyelem és dicsőség által egy másik nő, Mária adhatott életet a Messiásnak. A Messiás helyettesítő áldozatának elfogadásával nyílt lehetőség Mária és minden ember számára a sír és a kárhozat elkerülésére. A nézők az előtérből a hosszú évek során érlelődött záró dal üzenetével mehetnek haza:

„Szabadon bűn és erény közt
Választhatni, mily nagy eszme,
S tudni mégis, hogy felettünk
Pajzsúll áll Isten kegyelme. [...]

Ámde útag felségében
Ne vakítson el a képzet,
Hogy, amit téssz, azt az Isten
Dicsőségére te végzed [...]”

A választási lehetőség adott, az előadás, minden hagyományos és modern technikai eszközt, valamint az értő gonddal válogatott szereposztást és színészi tehetségeket szolgálatba állítva, a mű fő üzenetére irányítja a figyelmet, elgondolkodásra ösztönöz. A döntést viszont mindenkinek személyesen szükséges meghoznia Isten kegyelmének az elfogadásáról.

THE TRAGEDY OF MAN

Directed by János Novák, the Kolibri Theatre has staged the famous dramatic poem by Imre Madách, and its message is particularly relevant today. The shortened version of the text has made changes in scenes that were dynamic; thus the play's message was more compact, focused, and spoke to the audience with particular weight. Perhaps never before in the colorful cavalcade of this play's performing tradition has its message been so powerfully delivered. The production used all the traditional and modern technical means at its disposal, so that its carefully selected cast, drew attention to and encouraged reflection on the main message of the work. Scenes alternate dynamically and constantly with new technical surprises, highlighting the interdependence of men and women, and using language that draws attention to their weaknesses and virtues, and emphasizes their willingness to repent and start again. Nevertheless, it becomes apparent that without God, their relationships and vows cannot fulfill their original purposes.



Herman Melville: *Moby Dick*, 2020. Rendező: Yngvild Aspeli, Dramaturg – Pauline Thimonnier, Szcenográfia – Elisabeth Holager Lund, Jelmeztervező – Benjamin Moreau. Plexus Polaire



Marek Waszkiel

MOBY DICK

Miután néhány évvel ezelőtt megnéztem a *Hamvakat* (Ashes, 2014), majd nem sokkal később a *Chambre noir*-t (2017), a Plexus Polaire nemzetközi színtársulatot és művészeti vezetőjét, Yngvild Aspelit magától éretetődő módon felvettem a kortárs báb-színház megkerülhetetlen jelenségeit tartalmazó listámra.

A norvég Yngvild Aspelí pályafutása nagyjából tíz évvel korábban kezdődött, röviddel a párizsi Jaques Lecoq Színművészeti, majd a Charleville-Mézières-i – napjainkban alapítója nevét viselő – Margareta Niculescu Bábművészeti Iskola elvégzése után. Herman Melville 19. század közepén íródott, hírneves regényének feldolgozása, a *Moby Dick* a Plexus Polaire ötödik bemutató előadása, a társulat működésének első évtizedét zárja le. Ennek a színháznak fiatal alkotók a tagjai, többnyire bábművészek, Aspelí volt diáktársai a Lecoq-iskolából, illetve az ESNAM-ból, akik különböző országokból származnak: Franciaországból, Norvégiából, Spanyolországból, Szlovéniából, Észtországból, Kanadából; de Aspelí ennél sokkal népesebb – szintén nemzetközi háttérű – művészi társasággal (díszlettervezőkkel, bábépítőkkal, dramaturgokkal, zenészekkel, világítás- és hangtechnikusokkal, videófelvételek készítőivel) dolgozik együtt. Nem kérdés, hogy egy ilyen korszerű színházi konglomerátum csak a 21. században jöhetett létre.

A *Moby Dick* premierjére hosszú hónapokig vártunk. Időről időre ugyan megjelentek az interneten rövid sajtóhírek, információk újabb és újabb tartózkodási helyekről, és – nagyrítán – titokzatos, lebilincselő látványanyagok, de a járvány miatt a majdnem teljesen zárt bemutató csak 2020 októberében valósult meg, s ezt alig egy pár norvégiai előadás követte nyáron. A darabot tulajdonképpen a Plexus Polaire ezévi, Charleville-Mézières-i fellépésével a Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes-en kezdték el kihasználni, a mostani évadban pedig imponáló naptárral számolhat a társulat.

Tapasztalatból tudjuk, hogy a váru-várt események, amikor végre sor kerül a közönséggel való találkozásra, általában csalódást okoznak. A valóságban nehezen teljesíthető elvárások épülnek ki bennünk. Azonban, mint kiderült, a tapasztalatban sem mindig érdemes megbízni. Az Yngvild Aspelí *Moby Dick*jével való találkozás bizonyítja, hogy a művész képzelőereje a néző legvakmerőbb igényein is túl léphet. Sőt megsemmisítheti azokat, olyan színpadi univerzumot hozva létre, amely szinte minden jelenet során a szépség és a művészet ismeretlen, varázslatos területein invitál felfedezőútra.

Ahelyett, hogy összefoglalnám a Herman Melville által elmondott történetet, és behatolnék azokba a pszichológiai, illetve metafizikai mélységekbe, amelyek úgy a regényben, mint az előadásban feltárnak, a *Moby Dick* promóciós anyagából fogok egy rövid szöveget felhasználni, amely lehetővé teszi, hogy elsősorban az előadás színházi dimenzióira koncentrálhassak. Bár mindnyájan ismerjük *Moby Dick* sorsát, ha máshonnan nem, hát John Huston filméből, a felejthetetlen Gregory Peckkel Ahab szerepében, azért álljon itt egy emlékeztető: „Egy öreg fehér bálna és egy kapitány, aki a pusztulásba irányítja hajóját. Durva férfiak bajtársisága a végtelen vizek világának felszínén imbolygó hajóban. A hatalmas tenger közvetlen közelében az emberi szívben egzisztenciális kérdések ébrednek. A *Moby Dick* története szól a bálnavadászatról, de a megszállottságról és az élet megmagyarázhatatlan titkainak kutatásáról is. Egy tengeri utazást elbeszélő egyszerű beszámoló, amely Melville lenyűgöző és izgalmas narrációjának hála új irányt vesz, és az emberi lélek mélyébe kalauzol bennünket. Yngvild Aspelí hét színésszel, ötven bábbal, videófelvételekkel, a cselekményben részt vállaló zenekarral és egy életnagyságú bálnával viszi színre *Moby Dicket*, a fenséges irodalmi kolosszust.”

A tér, amelyen az előadás játszódik, gigantikus: a szín tíz méternél szélesebb és magasabb.

Ez az első meglepetés. Hozzászoktunk a nyugat-európai lakályos, kevés szereplős, az animációs művészetre, a színész és báb közti kapcsolatok aprólékos kiépítésére koncentráló produkciókhoz. Ez az előadás nem férne el Európa egyetlen bábszínházi intézményében, de a legtöbb drámai színpadon sem. A huszonötfős csapat olyan show-t csinál, amilyenel bábszínházban még nem igazán találkozhattunk. Ezzel együtt azonban a bábművészet univerzális érvényére is rámutat. *„A Moby Dicken keresztül azt kutatom – mondja Yngvild Aspeli –, hogyan talál és épül színművészet és bábművészet, zene és videó, szöveg és kép egymásra, hogyan jutnak szóhoz egyidejűleg, forrnak össze és alakítanak ki egy új nyelvet, vagy egy fizikai tapasztalatot, amelyről az ‘egész’ beszél.”*

Már az első jelenettől torkunkra forr a szó. A színpad két oldalán a zenészek kaptak helyet: élőben játszanak, egyidejűleg teremtik meg az előadás zenés és vokális hangzásvilágát: bal oldalon Guro Skumsnes Moe-t (nagybőgő, gitáros) és Havard Skaset-et (elektromos gitár) látjuk, jobb oldalon a dobos Ane Marthe Sørlien Holent. A színpad közepén, gomolygó ködben, a hajótest néhány pár egymást keresztező, a mélyülés irányában egyre csökkenő méretű tartóeleme, a hajó bordázata. A gigantikus, párméteres, meggörbülő hasábfák képezik Elisabeth Holager Lund díszletének tengelyét. Látványkoncepciójának része egy, a színpadnyílást kitöltő, néhány oszlopra támaszkodó fadobogó. Ez két emeletre osztja a teret – amit kezdetben nem veszünk észre. A hajótestből mintha a legénység hajolna ki, de lehet, hogy szeretneik visszatértét leső hátrahagyott családtagokat látunk. Úgy húsz ember, sötét, földig érő, vízhatlan köpenyben és széles karimájú, az arcot az esőtől védő halászkalapban. Ezt a tömeget néhány színész, illetve a mindkét kezükben tartott emberméretű bábok alkotják. Az embereket nehéz a bábotól megkülönböztetni. A tömeg előre-hátra mozog, egy pillanat múlva pedig a színpadnyílás teljes területére hol tengerörvények, esőoszlopok, villámok vetülnek, hol a valószínűtlen, mégis reális és titokzatos teret ábrázoló grafikus foltok. Csodás, az előadás hangulatát elővetítő jelenet.

A csoportból kibontakozik az „élőben” Izmaelt játszó színész (Pierre Devérines). Ő az egyetlen a Pequod hajó legénységéből, aki túlélte a bálnavadászatot Ahab kapitánnyal. Ahogy Melville könyvében is, a narrátor szerepét tölti be, végigvezetve minket az eseményeken, megosztva reflexióit és meglátásait a legénység sorsáról, illetve az emberi lélek titkairól.

A legfontosabb és egyben a figyelmet leginkább magához vonzó szereplő Ahab. A kapitányt megjelenítő báb óriási, legalább 2,5 méter magas. A kifejező arcú, fából faragott Ahabot a lazán nyakába kanyarított kendővel, barna, kigombolt kabátban, amely alól kilátszik széles, fekete övel rögzített vastag, szürke nadrágja, és régi, gránátkék szvettre: a sánta öreget ősz, szélfúttá hajjal és rég nem nyírt szakállal öt színész szokta animálni. Az animátorok fekete kabátot hordanak, fejüket turbán fedi, arcukon halálábrázolásra emlékeztető maszkot viselnek, vagy éles, fehér-fekete vonásokat, melyek szenvedést fejeznek ki, fájdalmat és valami kivédhetetlen, semmihez sem vezető bánatot. Ennek a hatalmas bábnak az animációja példátlanul meggyőző, tökéletes és döbbenetesen ügyes. Ahab öblös hangjának, ellenkezést nem tűrő cselekedeteinek, és a kapitány színészekhez képest hatalmas természetnek köszönhetően az animátorok alig észrevehető. Csak halálfeje-arcuk tűnik fel időnként, mint szolgálé, akik fenntartások nélkül, a végsőkéig készek uruk mellett kitartani.

Ahabnak több emberméretű báb-mása is van, ezeket két animátor vezeti. Néha a kapitány személye többszöröződik, egyidejűleg különböző terekben jelenik meg. Szokatlan „rövidítés” ez Yngvild Aspeli színpadra vitelében, amely lehetővé teszi, hogy ugyanabban a pillanatban több nézőpontból, más-más arányokban figyeljük Ahabot. Ebben a különös mágikus realizmusban egyszerre valós és irreális minden. Az egyik legszebb jelenetben a nagy Ahab-bábut hajókötelekre akasztják és távolról animálják, amint végiglebeg a szín fölött, uralkodva az egész kitalált világon, képzelete és vágyai szüleményén, melyre a közelgő bukás árnyéka vetül.

Az előadás fontos eleme, ahogy a rendező az aránnyal zsonglörködik. Sok jelenetben megfigyelhető



A Moby Dick egy bálnavadász-expedíció története, de egy megszállottság vagy az élet megmagyarázhatatlan titkait vizsgáló nyomozás története is. (Yngvild Aspeli)





Moby-Dick. Egy ősi fehér bálna, egy kapitány, aki a pusztulásba és az emberi szív belső viharaihoz kormányozza hajóját. (Y. A.)

ez. A színpadi tér legalján, akár a Pequod fedélzete alatt, a legénység tagjait látjuk függőágyban pihenni az őket a sötétségtől elválasztó pontreflektoroknak köszönhetően; a dobogó fölé vetülő, vízcseppekre szétterülő bálnaszökőkutak között méltóságteljesen mozog az irdatlan bálna fehér farokúszója. Vagy hirtelen, mintha távolból, megpillantjuk a tovaúszó Moby Dicket és a hátára támaszkodó, nála kétszerte kisebb bálnavadászhajót.

A „véres” jelenetek sem hiányoznak az előadásból. Megrázó látványt nyújt egy bálna megnyúzása, akinek a nyomában ott úszik gyermeke. A vadászat motívuma más jelenetekben is feltűnik, különböző színházi technikák – a fekete színház elemei, Izmael vizualizációja és hús-vér jelenléte a színpadi térben – ötvözésével. Folyamatosan váltogatjuk helyünket a Pequod fedélzete és a nyílt óceán tere között. Különböző képek keverednek össze és torlódnak egymásra. Mély benyomást tesznek ránk a fenségesen mozgó bálnák. Néha csak részleteikben látjuk őket – egy cet fejét vagy farkát. Az előadás során más teremtmények is feltűnnek, halak és

szirének. Vizuális lakomában van részünk. A zenészek az egyik jelenetben a középső dobogóra költöznek át, hogy hangszereikkel és énekükkel fejezzék ki a természet hatalmas méretét és büverejét, a könyörtelen óceán hatalmát.

Ahab elveszti a harcot. A végén a színpadnyílás teljes hosszán végigvonul a gigantikus Moby Dick-bábu. Bőven húsz méternél hosszabb lehet. A cet nagy szeme mozog, ahogyan oldalsó uszonya is. A természet győzedelmeskedik. Az emberi ambíciók halandóak.

De csak az ember tudja környezetének szépségét megörökíteni, átültetni a metanyelv területére, általános érvényt adni neki, a konkrét időn és téren kívül helyezni. Mérföldtől nagy érdeme van ebben a két világítósnak, Xavier Lescat-nak és Vincenta Loubière-nek, valamint a videókat megalkotó Davida Lejard-Ruffet-nek, akik felejthetetlen képeket varázsolnak a nézőközönség elé, hol egymást követő szekvenciákba rendezve, hol szétszórva, árnyékban hagyva azokat. Az előadás mágikus realizmusa a latin-amerikai irodalom legnagyobb remekműveit

Melville-t idézve:
„Az élet megragadhatatlan
fantomjának képe; és ez
a kulcsa mindennek.”



idézi. Megszűnik az idő, megszűnik a határvonal valóság és illúzió között. Hajókötelek, tengeri térképek, átélt érzelmek süllyednek el Ahab kapitány gondolatainak őrült örvényében. Mi, nézők pedig megpillanthatjuk az óceán legmélyét.

Yngvild Aspeli *Moby Dick*je nem megszokott előadás: leleményes, látványos, a bábos mesterség újtó alkalmazása ragyogja be. Azt hiszem, még sosem láttam ilyen bámulatos bábjátékot.

Végszónak érdemes felsorolni a színészeket: Pierre Devérines (Alexandre Pallu-val váltásban), Sarah Lascar, Daniel Collados, Alice Chéné, Viktor Lukawski, Maja Kunšič és Andreu Martinez Costa. A bábok alkotói: Polina Borisova, Yngvild Aspeli, Manon

Dublanc, Sebastien Puech, Elise Nicod. A koprodukcióban húsznál több európai – főként francia és norvég – intézet, valamint a ljubljani Bábszínház vett részt.

Leemelem kalapomat Yngvild Aspeli színész és rendező előtt, akinek fiatal kora ellenére ennyi embert sikerült meggyőznie, hogy megvalósíthassa remek ötletét és bábszínpadra állítsa a *Moby Dicket*. Meggyőződése, hogy ez az előadás még a legtöbb ellenérzéssel bíró nézőket és kritikusokat is megnyeri magának. Kivételes színdarabról van szó! (Mert az, hogy bábszíndarab, csak egy maroknyi műkedvelőt érdekel.)

Fordította Papp-Zakor Ilka

MOBY DICK

Moby Dick, a re-creation of Herman Melville's famous novel, written in the mid-19th century, is the fifth premiere of Plexus Polaire. It brings to a close the first decade of the company's operation. *Moby Dick*'s story is about whaling, but also about obsession and exploring the inexplicable secrets of life. A simple account of a voyage, thanks to Melville's fascinating and exciting narration, guides us deep into the human soul. The twenty-five-man team has put on a show we haven't really seen in a puppet theater before. According to director Yngvild Aspeli, "Through *Moby Dick*, I research how acting and puppetry, music and video, text and images can be found and built together, how they meet at the same time, converge and develop a new language or a physical experience through which the 'whole' can speak. Yngvild Aspeli's *Moby Dick* is an unusual performance: its ingenious, spectacular and innovative application of puppetry shines.



Marlowe – Goethe – Gontko – Spišák: *Faust*, 1995. R: Ondrej Spišák. Régi Színház, Nyitra. Fotó: Matúš Ol'ha



Roald Dahl: *Boszorkányok*, 2019. Rendező: Ondrej Spišák, Dramaturg: Veronika Gabčíková, Tervező: Boráros Szilárd, Új Színház, Nyitra. Fotó: Collavino

**Lenka Dzadíková****SPIŠÁKÉK ÉS A TEATRO TATRO**

A Spišák család egy szlovák színházi dinasztia. A család első neves képviselője Karol Spišák (1941–2007). Rendezőként először a nyitrai színházzal volt kapcsolatban, majd 1994-től a nyitrai bábszínház – amely később a Régi Színház nevet kapta – igazgatója és rendezője volt. Halála óta a színház Karol Spišák nevét viseli (Staré divadlo Karola Spišáka). Fiai, Ondrej (1964) és Michal (1963) szintén rendezők. Ondrej Spišák bábrendezőként, Michal színházi rendezőként végzett. A dinasztia bábos vonalát Ondrej legidősebb fia, Šimon Spišák viszi tovább. Az apa és fia alkotói tevékenységét a Régi Színházban, valamint a szintén nyitrai Teatro Tatro és az Új Színház független társulataiban végzett munka kapcsolja össze. Mindketten dolgoznak azonban különböző egyéb szlovákiai színházakban is.

Ondrej Spišák

Ondrej Spišák rendezőt nem lehet beszkatulyázni. A szlovák rendező Csehországban, Lengyelországban és Magyarországon is alkot, bábszínházakban és drámai színházakban, gyermek- és felnőtt közönség számára egyaránt. Szlovákiában a nyolcvanas évek végén először a Zsolnai Bábszínházban, majd a Pozsonyi Bábszínházban dolgozott, ahol többek között *A legnagyobb hazugság* (Najväčšie cigánstvo) és az *Amerika felfedezése* (Objavenie Ameriky) című produkciókat rendezte, amelyek a fesztiválszereplések után utat nyitottak számára a lengyel színházak felé. 1992-től egészen 2015-ig a nyitrai Régi Színház kötelékébe tartozott. Először rendezőként dolgozott, majd 2007-től az intézmény igazgatója volt. Itt sokféle, hagyományos meséken, verseken és modern irodalmi műveken alapuló produkciót rendezett. A gyermekközönséget képzeletgazdag, játékos és barátságos módon vezette végig a történeteken és meséken. Fiatalok számára rendezte meg például 1995-ben a *Faustot* – az ő feldolgozásában Faust kísértője a kábítószer volt. 2000 után Ondrej Spišák alkotótársa a Régi Színházban Veronika Gabčíková



Ondrej Spišák. Fotó: Collavino

dramaturg lett. Együtt próbálták tartani az egyensúlyt a klasszikus mesék és a még kipróbálatlan produkciók között. Említsük meg legalább néhány munkájukat: *Kék madár* (Belasý vták), *A hobbit* (Hobit), *A kőholló* (Havran z kameňa), *A dzsungel könyve* (Kniha džunglí). Az *Utazás Tuwim országba* (Cesta do krajiny Tuwim) és a *Drakula* című előadásokon Boráros Szilárd képzőművésszel dolgozott együtt. Amikor Ondrej Spišák úgy döntött, hogy lemond igazgatói posztjáról, turbulens időszak kezdődött a Régi Színház életében. A társulat nagyobb része fellázadt az első és röviddel ezután a második új igazgató ellen is. Végül a társulat fele elhagyta a színházat és megalapította Nyitrán a független Új Színházat. Ondrej Spišák nem lett ennek állandó tagja, de itt mutatta be eddigi utolsó szlovák gyermekprodukcióját, *Bozsorkányok* (Čarodejnice) címmel, Roald Dahl műve nyomán. E kultkönyv témája arra készteti a nézőt,



Roald Dahl: *Boszorkányok*, 2019. Rendező: Ondrej Spišák, Dramaturg: Veronika Gabčíková, Tervező: Boráros Szilárd, Új Színház, Nyitra. Fotó: Collavino

hogy trükköket és nagyszabású színházi átváltozásokat várjon a darabtól. Spišák megközelítése azonban éppen ellenkezőleg nagyon egyszerű. Boráros Szilárd díszlettervező egyszerű konstrukciót készített függönyökkel, amely felosztja a színpad terét és lehetővé teszi az árnyjátékkal való operálást is. A megoldások letisztultak – Max egereit, amelyeket idomítani igyekszik, ujjbábok testesítik meg, a boszorkányok gyűlése fejek sziluettje a függöny mögött, a rendőr figurája csak egy papírmakett. A feszültség a történetből és a színészi játékból ered, nem a vizuális trükkökből. Ondrej Spišák jelenleg a pozsonyi Astorka Korzó '90 színház művészeti vezetője. Vendégszerepel a Szlovák Nemzeti Színházban, a Radošini Naiv Színházban, és folyamatosan dolgozik a Teatro Tatro számára, amelyet František Lipták képzőművésszel alapított 1990-ben.

Šimon Spišák

Šimon Spišák édesapjához hasonlóan a prágai DAMU-n (a Színművészeti Egyetem Színházművészeti Kara) tanult. 2013-tól Szlovákiában alkot, báb- és

drámai színházakban dolgozik, szerepel a Teatro Tatro előadásain és egy alapfokú művészeti iskola irodalom és dráma tagozatának tanáraként is sikeresen működött.

2013 és 2015 között a nyitrai Karol Spišák Régi Színház állandó rendezője volt, hét darabot rendezett, amelyek egy része gyermekelőadás volt (például a *Harisnyás Pippi*), a másik része pedig fiataloknak és felnőtteknek szólt (pl. a *Dogville* és a *Huckleberry Finn*). Alkotókészségét teljes mértékben kibontakoztatni azonban a zsolnai és a pozsonyi bábszínház vendégrendezőjeként tudta, valamint az Új Színház rendezőjeként, amelyet Veronika Gabčíková dramaturggal, Karel Czech képzőművésszel és öt színésznővel alapított, akik vele együtt hagyták el a Karol Spišák Régi Színház társulatát. Az Új Színházban rendezett előadásait is feloszthatjuk gyerekeknek és fiataloknak szánt produkciókra. Az alkotók a színházat mindkét kategóriában a humanizálás módszereként, az égető kérdések felvetésének eszközeként használják. Különösen nagy visszhangja volt az *Anna Frank*



Šimon Spišák. Fotó: archív

című előadásnak. Fontos témákat tud kihámozni a hagyományos mesékből is. Például a *Csizmás kandúr* című előadásban a Kandúrt – a szlovákiai politikai helyzet által inspirálódva – negatív szereplőként, manipulátorként, hazug opportunistaként ábrázolja. Így, miközben a gyerekek jól szórakoznak az ismerős történetet követve, szülei az aktuális korrupciós ügyekre találnak utalásokat az előadásban. Következő rendezése a *Halló, itt apu mesél* (Rozprávky po telefóne) című előadás volt, a szerzői kollektíva iróniával átítatott reakciója arra, ahogy a gyerekek a járványhelyzet és a színházak bezárása következtében telítődtek a „streamelt” kultúrával. Ebben az időszakban színészek, sőt, könyvtári munkatársak tömegével olvastak fel online meséket a gyerekeknek. Gianni Rodari könyvében az utazó ügynök, Bianchi mesél rövid történeteket a lányának, és kettejük közt a kapcsolatot a telefonközpont biztosítja. Šimon Spišák színházi adaptációjában a gyerekek szülei találják ki a meséket egyhetes szolgálati útjuk során, és telefonon mesélik el nekik elalvás előtt.



Csizmás kandúr, 2019. R: Šimon Spišák, Dramaturg: Veronika Gabčíková, T: Daša Krištofičová. Új Színház, Nyitra. Fotó: Collavino

Šimon Spišák színházát nevezhetnénk önfeledten szórakoztatónak. Színházi nyelvezete sokszínű és kiszámíthatatlan, rendezései ötletek, asszociatív kitérők és váratlan vágások gejzíri. Nem hagyja, hogy nézői akár egy pillanatra is édes letargiába essenek, a nézőknek folyamatosan résen kell lenniük, és állandóan nekik szegeződik az információ, mely szerint, ami történik, az a színház.

Teatro Tatro

A Teatro Tatro mára kultikus társulattá vált. Ondrej Spišák rendező és František Lipták képzőművész alapította 1990-ben. Az utcaszínházi módszerek és a jelentős túlzások által formált határozott poétikáján kívül a legjellemzőbb rá az, hogy cirkuszi sátorban tartja előadásait. Régebbi darabjai, mint a *Bianka Braselli, a kétfejű hölgy* (Bianka Braselli, dáma s dvoma hlavami) és az *Ilja próféta* (Prorok Ilja) a szlovák színház aranytartalékához tartoznak. Šimon Spišák is rendezett itt egy darabot. Kisebb sátorban adták elő, nem a hagyományos cirkuszi sátorban, és formálisan is elkülönítették a repertoár

többi részétől a „Teatro Tatro – stúdió” megjelöléssel. *Piroska és a farkas* meséjét Šimon Spišák és társai a gyermekeknek szánt színvonaltalan szórakoztatásról alkotott véleményükkel egészítették ki. A farkas nem tudja, hogyan vehetné rá Piroskát arra, hogy szóba álljon vele. Különböző állatok bőrébe bújlik, de a piros ruhás kislány csak köszön és továbbmegy. A farkas végül Vajko Lajčáknak öltözik. Ennek az úrnak a bőréndje tele van lufikkal, buborékfújókkal, csúcsos papíralapokkal és papírsípokkal, amelyek a gyerekzsúrokat szimbolizálják. Ő a bugyuta szórakozás megtestesítője, amely nem csak a különféle tömegrendezvényeken leselkedik a gyerekekre, hanem harmadosztályú színházcsákák képében is, ahol a szereplők infantilis affektálnak és a triviális történetet különösebb üzenet nélkül adják elő. Az olyan nehezebb előadások, mint *A Mester és Margarita*, illetve a *Stalker* után Ondrej Spišák és alkotói kollektívája a *Kabaré* legújabb változatát vitte színre. Az előadás szöveggönyvét több kortárs szlovák író és rendező hozzájárulásaiból rakták össze, és olyan problémákra is kitér, amelyek

a koronavírus okozta káosz óta csak felerősödtek. Ilyen például az információs analfabetizmus, az áll-hírek és elsősorban a kivételesség érzése, amelyet az egyén akkor él át, amikor úgy gondolja, hogy a világ elitjeinek összeesküvését sikerült lelepleznie. A jeleneteket elsősorban a hétköznapi élet és a furcsa emberek ihlették, és a Danyil Harmsz műveiből származó abszurd helyzetek egészítik ki. A panoptikum első képviselője Ďod’o. Arról beszél a nézőknek, hogy rendszeresen találkozik Rockefellerrel, Hitlerrel, Madeleine Albrighttal, Bill Gatesszel, egy mexikói drogmágnással, az angol királynővel és Aštar Šerannal. Kihalt állatok húsát eszi és nem csak hogy ő maga készíti el a páclét, hanem jótanácsokat is ad nekik a világ vezetésével kapcsolatban, amiért cserébe nagy elismerésnek örvend. A Ďod’oról szóló részek a legütősebbek. Mélyenszántó alapgondolatra épülnek, a társadalomban kialakult erős konspirációs áramlatra reagálnak és leleplezik annak naivitását.

Míg az elit az új világrenddel foglalkozik, a hétköznapi emberek körében közben tombol a felebaráti

Csizmás kandúr, 2019. R: Šimon Spišák, Dramaturg: Veronika Gabčířková, T: Daša Krištofovičová. Új Színház, Nyitra. Fotó: Collavino





Piroska és a farkas,
Rendező: Šimon Spišák,
T: Karel Czech.
Teatro Tatro, Nitra.
Fotó: Collavino



szeretet és az általános tolerancia. Ezt az ironikus állítást a kabaré színpadtechnikusának alakja hivatott alátámasztani. A rendező a kulisszák előtti és mögötti történések egymásra csúsztatásával dolgozik. Míg a színpadon egy „igazán drámai színész” lép fel, a kulisszák mögül párhuzamosan a technikusi közli bizalmasan a nézőkkel, hogy gyűlöli a kelet-szlovákiai embereket, a kutyatulajdonosokat és szemmel láthatóan a saját munkáját is. Bevallja a nézőknek, hogy ha meglát egy embert, kedve lenne pofán vágni. Mi pedig, akik Ďod’o nézeteit, meg tulajdonképpen magát az életet figyeljük a cirkuszi sátor vásznai mögött, teljes mértékben megértjük őt.

A *Kabaré* legkiemelkedőbb szereplője a házaspár, amely röviddel az előadás kezdete után érkezik meg a színházba (sátorba). A férfi „anyukának” szólítja a nőt, aki műanyagszatyorral érkezik, ebből veszi elő elegáns magas sarkúját, hogy átvegye. Az előadás során több jelenésük is van. Nem eredeti paródiáról van szó. Meghatározó vonásaikat prototípusaiból válogatták össze biztos kézzel.

Faragatlanok, párbeszédek viharosak, ám kapcsolatukban érezhető az erős partneri kötődés. A Teatro Tatro előadásában gyakran jelennek meg „beszervezett” nézők, akik megszakítják a darab történéseit. Ilyen volt például az érdeklődő, aki a *Cirkus Charms* című produkcióban az azonos nevű cirkuszban szeretett volna fellépni. Nem csak ezek a szereplők képeznek folyamatosságot a 2016-os darabbal. Ezt szolgálja Danyiil Harmsz irodalmi mintája, valamint a díszlet – a bejárat, amelyen azonban már nem a „Cirkus Charms” felirat áll, hanem „Kabaré”. František Lipták a színpad bal oldala mellett a zenekart helyezte el, jobbra pedig a kabarékra jellemző ülőhelyet – székeket és kis asztalt asztali lámpával. Az asztalon egy üveg abszint, az asztalnál a kabaré vendégeinek szerepében dohányzó színészek váltják egymást. Elmosódik a határ a valódi színpad és nézőtér, valamint a darab részét képező színpad és nézőtér között is. Spišákék színházi dinasztiája jelentős hatással volt a szlovák színházi világra. Úgy, ahogy a Teatro Tatro fogalommal vált, öt éves fennállása után az Új



Kabaré. Rendező: Ondrej Spišák, Teatro Tatro, Nyitra. Fotó: Ctibor Bachratý



Kabaré. Rendező: Ondrej Spišák, Teatro Tatro, Nitra. Fotó: Ľubor Bachratý

Színház is beírja magát a színházi köztudatba. Apa és fia tehát egyaránt kialakította a maga kultuszteremtő társulatát, amellyel egyedülálló színelőadásokat hoz létre, melyek tele vannak bolondos ötletekkel,

de gyakran vészjósló gondolatokkal is. Mindezeken kívül jelen vannak a szlovák kőszínházakban is.

Fordította Forgács Ildikó

THE SPIŠÁKS AND THE TEATRO TATRO

The Spišák family is a Slovak theater dynasty. The first famous representative of the family was Karol Spišák (1941–2007). As a director, he was first associated with the Nitra Theater, and from 1994 he was the executive director and artistic director of the Nitra Puppet Theater. Since his death, the theater has been named after him (Staré divadlo Karola Spišáka). His sons Ondrej (1964) and Michal (1963) are also directors. The puppet line of the dynasty is being carried on by Ondrej's eldest son, Šimon Spišák. The creative activities of father and son are linked by work in the Old Theater and in the independent companies of the Teatro Tatro and the New Theater in Nitra. The theatrical dynasty of the Spiš had a significant impact on the Slovak theatrical world. As the Teatro Tatro became a household name, after five years of existence, the New Theater also entered the theatrical public consciousness. Thus both father and son have formed their own cult-making troupes, creating unique theatrical productions that are full of wacky ideas but often with ominous/foreboding thoughts as well.



Közönséges mumuska (Straszka pospolita). R: Grupa Coincidencia, Scéna: Małgorzata Tarasiewicz-Wosik Zene: Jerzy Bielski, Forgatókönyv: Anna Andracka, Paweł Chomczyk

NEW ART VISIONS

Divadlo Radost in Brno has been operating continuously since 1947 and still occupies an important place in Czech puppet culture. Exciting changes are now taking place in a spacious building near the charming center of the Moravian metropolis. In July 2020, a new management took over, presenting its artistic concept not only through its performances, but also in the programming of its international festival. This article reports on the new artistic visions the management is presenting, on how it is becoming a contemporary European puppet theater, and the nature of the festival's program and long-term plans. Pavel Hubička, the theater's new director, formulated these plans as follows: "The first time was a very good experience for us in many ways. Now, we will hold the next Biennale as early as 2023. I hope we can complement the program with a number of accompanying activities. I envision a much denser program. We need to provide space for professional discussions and workshops in collaboration with drama schools. In addition, we are planning a separate program that would deal with the craft of theater and new stage technologies. One important change is present the next meeting in the form of a competition."

Boráros Milada

AZ ÚJ VÍZIÓK ÉS AZ ÖRÖM FESZTIVÁLJA

BÁB – OBJEKTUM – MŰALKOTÁS

A brnói Divadlo Radost (Öröm Színház) a magyar bábos szakma számára a talán kevésbé ismert, de a cseh kontextusban jelentős professzionális bábszínházak sorába tartozik. 1947-től működik folyamatosan, számos meghatározó művészeti korszaka volt, és a mai napig fontos helyet foglal el a cseh bábos kultúrában. A morva metropolisz hangulatos központja közelében álló tágas épületben – ahol a négy különböző színpadi tér mellett a színház bábmúzeuma és hangstúdiója is található – jelenleg izgalmas változások zajlanak. A színház műsorát a kilencvenes évek közepétől jellemző zenés, szórakoztató produkciók időszaka véget ért. 2020 júliusában új vezetőség vette át az irányítást, mely – az előzőtől radikálisan eltérő – művészeti koncepcióját nem csak előadásain keresztül mutatja be, hanem a pandémia okozta korlátozások ellenére megszervezett, ambíciókkal teli nemzetközi fesztiváljának programjában is. Az általuk prezentált új művészeti víziókról, egy kortárs európai bábszínházzá válásról, a fesztivál megvalósult programjáról és hosszú távú terveikről számol be írásunk.

A fesztivált 2021. november 24-e és december 2-á között rendezték meg. A nyolc fesztiválnapon a 14 tervezett előadásból a közönség végül 13-at nézhetett meg. Közülük öt külföldről (a lengyel Grupa Coincidentia, Teatr Baj Pomorski és Tadeusz Wierbicki, a holland Cat Smith Company és a litván Vilnius Teatras Lélé), öt cseh intézményekből érkezett (Naivní Divadlo, Divadlo Drak, Divadlo loutek Ostrava, Divadlo Polárka és Loutky bez hranic), három pedig a Radost Színház új produkciója volt. A fesztivál számos előadása korábban már jelentős elismerésben részesült az európai színházi szemlén. A fesztivál létrehozásáról és az azzal kapcsolatos elvárásokról Pavel Hubičkával, a bábszínház új igazgatójával beszélgettünk. Hubička jelentős

báb- és díszlettervező (főleg Lengyelországban és Csehországban, de Szlovákiában, Svédországban, Oroszországban, Észtországban és Magyarországon is dolgozott).

– Pavel Hubička: *Fesztiválunk megvalósításától főleg kapcsolataink megújulását vártam a cseh és az európai színházi világgal, amit a Radost Színház előző korszakában nagyon elhanyagoltak. Ugyanakkor a fesztiválra saját munkánk minőségének egyfajta feltérképezéseként és meghatározásaként is tekintettünk, összevetve a hasonló beállítottságú, irányított színházakkal. Szándékom, hogy nemzetközi fesztivált szervezzek, már igazgatói pályám kezdetétől megvolt. Megvalósítása viszont – paradox módon a koronavírus-járványnak köszönhetően – a vártnál sokkal korábban sikerült. 2021 első felében a cseh színházak nem játszhattak a nagyközönség számára, s bár üzemeltetési költségeink aránylag alacsonyak voltak, de a bevételek kiesése miatt kompenzációs hozzájárulást kaptunk a Kulturális Minisztériumtól. Így hirtelen egy nyitott lehetőség előtt találtam magam, és nem voltam biztos benne, hogy ez a jövőben újra megismétlődhet. A fesztivált rekordidő alatt – ami négy hektikus hónapot jelentett – szerveztük meg. Válogásban a mai napig nem értem, hogyan lehetséges, hogy minden ennyire jól sikerült.*

A fesztivál a színház által korábban is ápolta hagyományra épül, de koncepcionálisan új irányba indul. Erről kérdeztem Joanna Zdradát, a színház új főrendezőjét, az elismert lengyel rendezőt, szerzőt és dramaturgot.

– Joanna Zdrada: *A fesztiválon bemutatott produkciók közös nevezője inkább az erős vizuális stílus, forma volt, mint valamilyen tartalmi témakör, de ugyanakkor igyekeztünk, hogy nézőinket olyan értékes gondolatokkal kínáljuk meg,*



Hamlet on The Road. R: Joanna Zdrada, Dramaturg: Pavel Trtílek, Látvány: Pavel Hubička, Zene: Tomasz Lewandowski. Divadlo Radost (CZ)



Szent Ferenc testvérei. R: Jacek Poplawski Zene: Pavel Helebrand, T: Pavel Hubička, Dramaturg: Eva Janěková. Divadlo Radost (CZ)

amelyek jelen világunk valóságát tükrözik. Fesztiválunk pontosabb meghatározására ezt az alcímet választottuk: 'báb–objektum–műalkotás'. Ezek a fogalmak szélesebb kontextusba helyezik azt, ahogy mi közelítjük meg a 'bábszínház' jelenségét.

– Pavel Hubička: A fesztivál témája a forma és a tartalom viszonyára, kölcsönhatására utal, amely főleg az áthatásuk homályos határterületein a legérdekesebb. Ugyanis éppen ott mutatkozik meg a matéria és a szellem interakciója, a belső, akár tudattalan tartalmak autonóm manifesztációja. A fesztiválon résztvevő, 'formaszínházzal' foglalkozó társulatok különböző alkotói megközelítésének széles skálája jól mutatta, ez a viszony messze nem egyszerű és egyértelmű, és hogy váratlanul imaginatív, experimentális tereket nyit alkotók és nézők között.

A vezetőségnek az efféle sokféleség iránti igényét a fesztivál programja kétségtelenül minden szinten teljesítette. Csodálni lehetett a hagyományos cseh pálcás marionettek többféle változatában a sík-, árny-, asztali bábok, maszkok, muppetek és „kentaúr” bábok játékát, a különböző objektumok, műalkotások és anyagok animációját többé-kevésbé kombinálva az élő színészi játékkal. Ezek a technikák nagyformátumú, sokrétegű és változó díszletekben, egyedi színházi terekben, és minimalista színpadi objektumok körül érvényesültek, egész társulatok, kisebb színészi csoportok vagy szólójátékos előadásában. Az előadások zsánerei és stílusai között szerepelt pl. keresztény legenda, Rómeó és Júlia groteszk parafrázisa, vásári vándortársulat Hamlet feldolgozása „funeral musical” formájában, szerzői előadás a saját családi hagyományról többféle szertartás elemeivel, különböző színpadi konvenciók kollázsai, kalandos ökológiai fantasy, zenei és árnyszínjáti kísérletezések, klasszikus dráma, személyes vallomások, stb. A formai sokszínűség mellett az előadások többsége valóban érdekes, aktuális témákat dolgoz fel, amelyek mindnyájunkat érintenek. Bár közülük a legtöbb világunk problémás oldalát vizsgálta, a pozitív és inspiratív életstratégiákra fókuszált. Néhány az így körbejárt témák közül: a megértés és kibékülés útjának keresése, a végelátatlan viszályokhoz és bosszúálláshoz való örök

emberi hajlam, a halál felfogása az élet természetes részeként, a döntéshozás és felelősség-vállalás dilemmái, a saját álmaink és vágyaink következményeivel való konfrontálódás, a félelem működésének és meggyőzésének mechanizmusa, az otthon és biztonság keresése, az élet elpusztításának fenyegetése és a megmentéséért küzdők inspirálása, a saját család problémás értékrendjének elutasításával járó nehézségek, az új örömforrások keresése egy életkudarccal megelégedés után, vagy a saját hatalomtól való függés tragikomikus következményei. Összességében friss hatású és inspiratív volt ez a sokszínű kínálat, és teljes mértékben bizonyította a kortárs bábszínház hatalmas potenciáját.

A fesztivál előadásainak vizuális, formai változatosága és a tartalmi fókusza lényegében a Radost Színház dramaturgiai koncepciójának irányváltását is tükrözte, amelyet a színház egyik állandó dramaturgia, Pavel Trtílek így kommentált:

– Pavel Trtílek: A Radost Színház előző korszakának dramaturgiája főleg a biztonságos, sok generáció által kedvelt, jól ismert címekre támaszkodott (a közkedvelt régi cseh rajzfilmek és ifjúsági regények feldolgozására, klasszikus Grimm mesékre, stb. – a szerző megjegyzése), de ezáltal lemondott az aktuális témák feldolgozásáról, aminek köszönhetően nemcsak a szakmai közönség érdeklődését veszítette el, hanem a kiskorú nézőkét is, akikre pedig leginkább fókuszálni akart. Ez a dramaturgia gyakran olyan művészeti eszközökkel valósult meg, ami már nagyon távol volt a kortárs színházi poétikától és kifejezési formáktól. A mostani víziónk az, hogy többféle úton keressük a kapcsolatot a nézőkkel, hogy sokféle nézet felől közelítsük közös tapasztalatainkat a világgal, és párbeszédet kezdeményezzünk a közönségünkkel.

– Joanna Zdrada: ...fesztiválunkon keresztül akartuk megerősíteni, hogy a továbbra is fontos gyerekközönség mellett az ifjúsági és felnőtt korosztály felé nyitunk a nekik szóló produkciók bemutatásával és létrehozásával. Szeretnénk megmutatni, hogy a köztudatban csak gyerekközönségnek szóló bábszínház nagyon attraktív kulturális élményeket képes nyújtani minden korosztálynak. Fontos, hogy színházunkra a generációk közötti párbeszéd helyszíneként tekintsenek az emberek.



Lupitina González kis története;
Szerző, rendező, játssza:
Dora Bouzková.
Loutky bez hranic (CZ)

Lupitina González kis története;
Szerző, rendező, játssza:
Dora Bouzková.
Loutky bez hranic (CZ)



Alfred Jarry: Űbű király.
Rendező: Neville Tranter.
Teatras Lélé, (LT)

Alfred Jarry: *Ūbū király*.
Rendező: Neville Tranter.
Teatras Lélé, (LT)



Lodní Plachta/Hajóvitorla
Konceptió: Cat Smith,
Rendező: Duda Paiva,
Zene: Wim Selles,
Dramaturg: Pol Eggermont.
Cat Smits Company (NL)



*Lodní Plachta/
Hajóvitorla*

Azt, hogy az új vezetőség ezt a szándékát képes is megvalósítani a fesztiválon prezentált három előadása (*Szent Ferenc kistestvérei*, *Hamlet On The Road* és *Ronja, a rabló lánya*) az alaptörténetek kiválasztásával, igényes művészeti koncepciók és azok bravúros megvalósításával meg is erősítette.

– Boráros Milada: Melyek voltak a vendégtársulatok és a konkrét produkciók kiválasztásánál a legfontosabb szempontok?

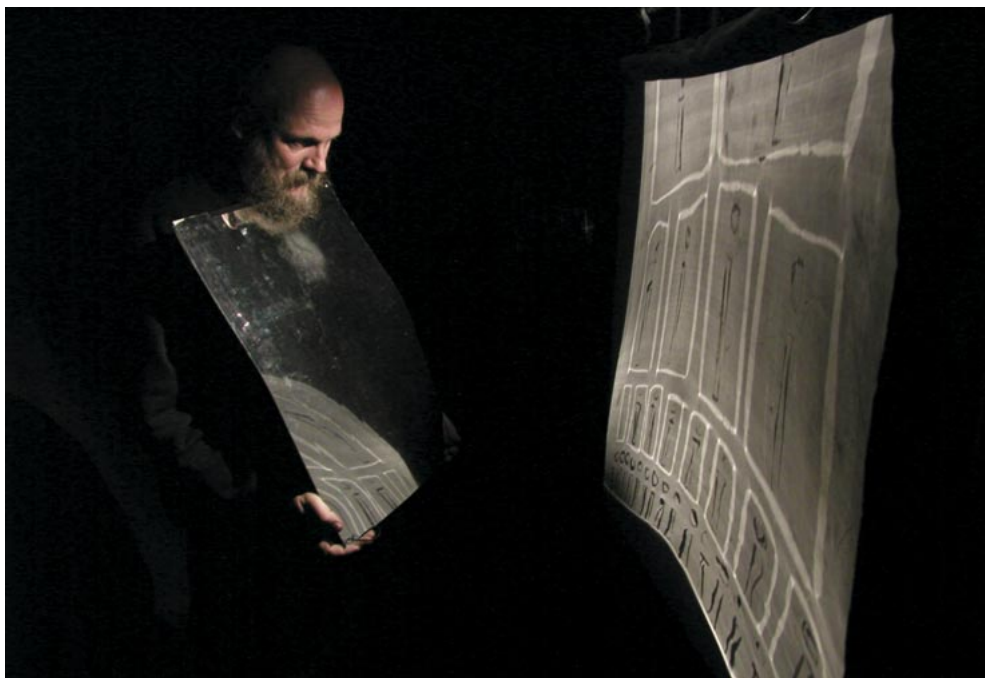
– Joanna Zdrada: *Elsősorban annak a módja, ahogyan az adott társulat a konkrét produkcióban kommunikál a nézőkkel. Mivel programunk nemzetközi, mindegyik előadást a szóban forgó előadások erős vizuális kifejezésére és emocionális hatására koncentráltunk, olyanokra, amelyek a szövegen túl a képpel és a hanggal tudnak valóban érdekesen hatni. Bevallom, hogy az idei fesztiválprodukciók nem mindegyikének sikerült teljesen a kívánt élményt közvetíteni, de ez az irány az, ami a jövőben is érdekel minket.*

– Boráros Milada: Minek köszönhető, hogy a fesztivál koncepcióját sikerült megvalósítanotok?

– Joanna Zdrada: *Pavel Hubička már több évtizede tevékenykedik a nemzetközi színházi közegben, főleg Lengyelországban, mint díszlet- és bábtervező. Én Pozsonyban végeztem a rendezői szakon, aztán Lengyelországban és külföldön többfelé dolgoztam, számos német, szlovák, magyar és cseh művésszel működtem együtt. Pavellel mind a ketten közép-európai kontextusban alkotunk. Kapcsolataink a szó bizonyos értelmében színházi tapasztalataink összegzését jelentik, és így segítik megfogalmazni művészi érdeklődésünk körét. Ezekből a forrásokból merítünk többféle szinten, a fesztiválunk is ennek bizonyítéka.*

A fesztiválon az európai bábos hagyomány érvényesen képviselte magát, ugyanúgy mint a műfaj új lehetőségeit vizsgáló kísérletezések. Így a hagyományos, figuratív bábok mellett a nonfiguratív, absztraktabb vizuális médiumok animációján keresztül közvetítette a kiválasztott témákat. Ezáltal a történetek realisztikus ábrázolása elvontabb fogalmak, belső folyamatok, érzelmek és hangulatok metaforikus megtestesítésével bővült, hogy az alkotók és a nézők nem csak a tapasztalt világ kézzelfogható jelenségeit vizsgálhassák, hanem annak rejtettebb

rétegeit és összefüggéseit is próbálják megközelíteni. Ezt az irányt legerőteljesebben három lengyel és egy cseh előadás képviselte. A Grupa Coincidentia független lengyel társulat *Straszka pospolita* (Közönséges mumuska) című darabja félelmünk kialakulásának, működésének és meggyőzésének mechanizmusára fókuszált. Például egy, plafonról lógó, hatalmas drótköteg és csomagoló papír animációjával agyunk azon belső struktúráit modellezte le, amelyek a félelem kialakulásáért és feldolgozásáért felelősek, vagy éppen a megijedés pillanatát a belső szerveinket ábrázoló muppetek vicces disputáján mutatta meg. Emellett még óriásbábok, nagyméretű főlíák, mindenféle szerkenyűk, minimalista kisméretű bábok vagy akár a térelemek optikai játékaival és fantasztikus élőzenei kíséretével járta körbe a témát. Az alkotók közben nemcsak sokféle vizuális kóddal, hanem különböző típusú szöveggel és játéktechnikával is dolgoztak: a fő témához fűződő ismeretterjesztő előadások, álmok, mondókák, autentikus történetek és mesék elmondása, közvetlen kommentek, kiszólások és improvizált színészi játék egy autentikus, groteszk, sokszínű kollázsban dolgozta fel a félelem kérdését. A *Litera I* (I betű) című, Tadeusz Wierzbicki által létrehozott előadásban (amely 2017-ben a pécsi Karakulit Nemzetközi Árnj-Játék Fesztiválon is szerepelt) nem egy központi téma, hanem maga a vizuális formával való kísérletezés állt a játék fókuszában: a bábos minimális felvezető szövegek kíséretében a visszatükrözött fény által kirajzolt, egyszerűsített emberi figurát felidéző „i” betű animációján keresztül mindenféle apró, de jellegzetes hétköznapi helyzeteket és emberi viszonyokat ábrázolta és groteszk poénokkal koronázta. A harmadik előadás, a *Laboratorium dźwięku* (Hanglabor), a lengyel Teatr Baj Pomorski produkciója egy kitűzött cél (a legalapvetőbb zenei hang keresése) köré építette az egymástól független etűdök sorozatát, amelynek lényege a különös műalkotásokkal való kísérletezés (hangjáték) volt. Mivel az előadás koncepciója teljesen lemondott a bábszínház alapelvéről – az animált objektumok megszemélyesítéséről és helyzetbe helyezéséről –, ezért ez a produkció nem lett több a csupán érdekes zenélő tárgyak felvonulásánál. A Drak Színház *A na noze pevnina*



Litera I. Szerző, rendező: Tadeusz Wierzbicki. Fotó: Andrzej-Grabowski (PL)



Hanglabor. Rendező, dramaturg: Ewa Piotrowska, Tervező: Dariusz Panas, Zene: Wojciech Błażejczyk. Teatr Baj Pomorski (PL)



És a lábamon szárazföld. Konceptió, rendezés: Dominika Špalková és együttese. Tervező: Jana Bačová Kroftová. Divadlo Drak (CZ)



Har a tűzért..., és először a szikra ugrik ki! Szerző: Vít Peřina, Rendező: Tomáš Dvořák. Naïvní Divadlo, Liberec (CZ)

(És a lábamon szárazföld) szöveg nélküli, mozgásszínházi játéka érdekes, metaforikus jelrendszerrel dolgozott, a különböző PVC-csatornacsövek egy kislány álmát próbálták megtestesíteni, aki táncosnő akart lenni, majd az azt megakadályozó eseményt, a lány tehetetlenségét és frusztrációját. Ugyanakkor a kihívást is, amivel meg kellett küzdenie, és a külső világ azon elemeit, amelyek a lány újabb játszótérévé alakulhattak át. Sajnos ez az egyébként izgalmas felvetés mégsem „ment át”, az élő zene és a díszlet hátsó falára vetített, festett ábrák sem segítették a történetet meggyőzően átadni.

– Pavel Hubička: *Fesztiválunk teljesítette mindazon elvárásaimat, ami a színes, érdekes és professzionális programjának összetételét érinti. Bizonyos mértékig abban is, hogy a fesztivál segített újraindítani a színház nyitottabb korszakát. Nagyon értékesek voltak számomra az emberi és szakmai találkozások, és az a nagyon támogató, lelkes hangulat, amelyet a Radost Színház társulata spontánul hozott létre. Sokkal kevésbé voltam elégedett azzal, hogy az aktuális járványügyi korlátozások miatt némely előadáson hiányzott a közönség.*

– Boráros Milada: Amennyiben folytatni szeretnék a fesztivál hagyományát, mit változtatnátok koncepciójában?

– Pavel Hubička: *Semmiképp sem úgy gondoltam a fesztiválra, mint egyszeri eseményre. Biennáléként fogjuk megrendezni, a következő már a jövő évben (2023-ban) várható. Az első alkalom számunkra sok szempontból nagyon jó tapasztalatot*

jelentett. Remélem, hogy a következőt már nem járványügyi megszorítások között kell megrendeznünk, és programját fel tudjuk tölteni számos kísérő akcióval. Sokkal sűrűbb programot képelek, amelynek egyes eseményei szorosabban követnék egymást. Teret kell adnunk szakmai megbeszélések és workshopok számára a színművészeti iskolákkal együttműködve. Emellett egy külön programot tervezünk, ami a színházi mesterségekkel és az új színpadi technológiákkal foglalkozna. A következő alkalmat mindenképpen kedvezőbb évszakban fogjuk rendezni, hogy ki tudjuk használni színházunk egész terét az udvarral és a szabadtéri színpaddal együtt. Nagyon örülnék a médiával való szorosabb kommunikációnak, és annak, ha fesztiválunk bizonyos eseményei a város nyitott, szabadtéri helyszínein zajlanának. Talán az utolsó lényeges változás az, hogy a következő találkozót már verseny formában szeretnénk meghirdetni.

Minden jel szerint az Öröm Színház Öröm Fesztiválja már első alkalmával az európai kortárs bábszínház egyik izgalmas professzionális szemléljévé alakult. Kívánunk neki sok sikert, nagy érdeklődést a szakmai- és a nagyközönség felől, számos támogatót és kedvező körülményeket a következő alkalmak szervezésénél. És bízunk abban, hogy a magyar bábszínházi alkotók is rendszeresen képviselhetik majd magukat a fesztivál programján.

(Divadlo Radost, Brno, 2021. november 24 – december 2.)



Meghívó a Bábművészeti Fesztiválra



Moll tündér álma, 2021. Író, rendező: Szűcs Réka,
Tervező: Csonka Erzsébet, Zene: Zádori Szilárd. Harlekin Bábszínház



Sarkadi Bence: Pados mesék, 2021

Nánay István

TEST-BÁB FESZTIVÁL

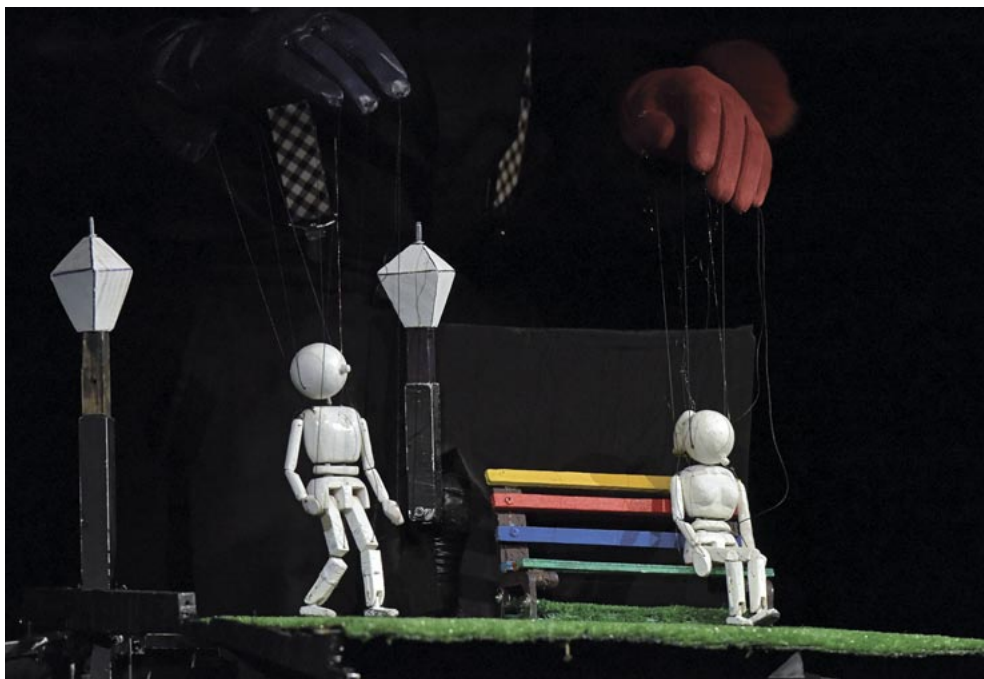
HARLEKIN NEMZETKÖZI KORTÁRS NAPOK

Harmadszor tartottak Egerben bábművészeti napokat. A pandémia miatt egy évvel elhalasztott HaNeKoNa egyik különlegessége, hogy kvázi tematikus fesztivál lett, ugyanis a látott előadások csaknem fele olyan hasonló technikán alapult, amelyben az emberi test és a hozzá kapcsolódó báb szimbiózist alkot. A másik érdekesség: Éry-Kovács András igazgató először hívott meg külföldi vendégeket is. A 2020-ra tervezett eseményen még három klasszis érkezését harangozta be, és nagy szó, hogy 2021-ben közülük csak Ilka Schönbein nem tudott jelen lenni, de a brazil és orosz-belga művészekből álló Belova-Iacobelli Társulat, illetve Duda Paiva szerencsére igen.

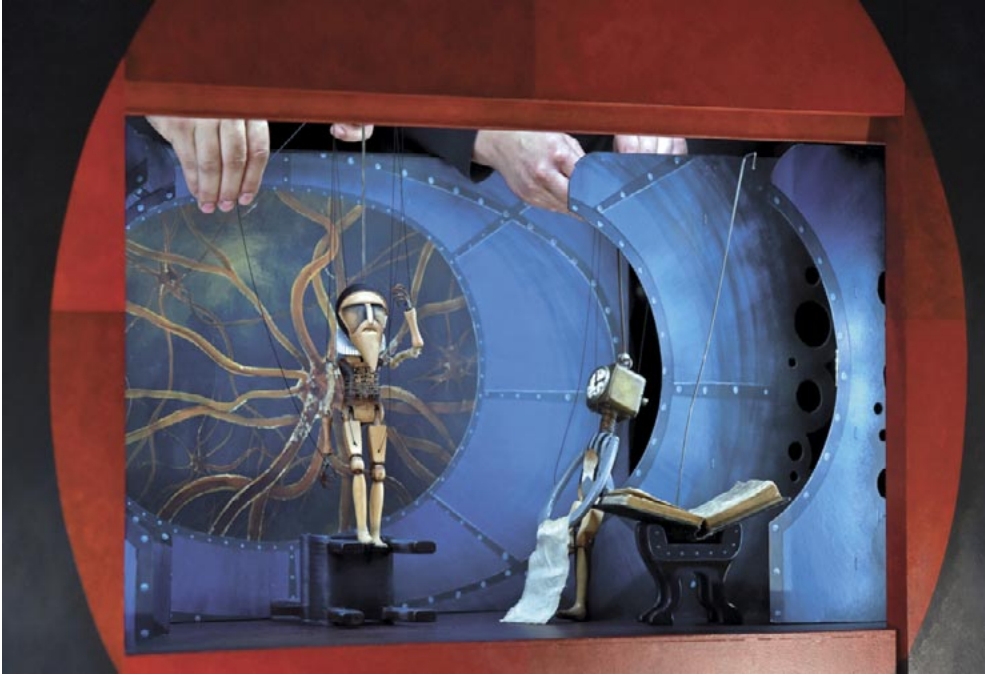
A járvány azonban a megvalósult találkozót sem kímélte: a tervezett tizenkét előadásból néhány elmaradt a játésszók megbetegedése miatt. Így

a Barboncás Társulat bemutatóját (*Wonderfull avagy Nóra Csodaországban*) egyáltalán nem, a Ziranó Színház (*Pulcinella kertészkedik*) és Markó-Valentyik Anna (*Alaine*) produkcióját pedig felvételtől kivételtől lehetett látni.

A bemutatók többsége nem elsősorban a kisgyerekeknek szólt, de a vendéglátók *Moll tündér álma* például igen. A kedves paravános játék írója és rendezője, illetve zeneszerzője az együttes két tagja, Szűcs Réka és Zádori Szilárd. A címszereplő egy zsúfolt padláson élő roncsolt szárnyú molylepke, aki mindenáron repülni szeretne, ezért fúr-farag, építi a repülőjét. Ebben zavarja meg Durr, a hernyó, aki egy fiókáit etetni akaró madár elől menekül. Kettejük kicsit hosszadalmas kalandjait mutatja be a darab, amelynek remek bábja Csonka Erzsébet



Sarkadi Bence: *Pados mesék*, 2021



Johannes Doktor Faust, 2021, Rendezte és játssza: Boráros Milada és Boráros Szilárd. Magamura Alkotóműhely, Hottó



Azért a kis bolondságért, 2020.
Írta, rendezte: Fabók Mariann, Dísztet: Grosschmid Erik,
Bábok: Lellei Pál, Zene: Keresztes Nagy Árpád,
Játsszák: Fabók Mariann, Keresztes Nagy Árpád, Fabók Mancsi
Bábszínháza, Zsámbék

tervezte. Minden tekintetben ízléses, mérsékelt didaktikus, zeneileg pedig kifejezetten igényes mű született.

Bár két másik előadás egyáltalán nem korhatáros, Egerben mégis elsősorban gyerekek nézték. A *Vitéz László és Vas Juliskát* a 2014-es bemutatója óta sokszor és sokan méltatták, ezúttal is hibátlanul működött. Fabók Mancsi nemcsak a kesztyűs bábnak, de a történetbonyolításnak és a közönséggel való kapcsolat kialakításának és fenntartásának is mestere. Sarkadi Bencéről ugyanez mondható el, ha marionettéről van szó. A *Világjáró marionettek* közel másfél évtizede hódítja meg világszerte a közönséget. Egerben Sarkadi nem szabadtéren, hanem a színház előcsarnokában játszotta a műsorát, de ott is utcaszínházi hangulatot teremtett. A három tenort parodizáló háromfejű sárkány, a légtornász, a bábos saját képére faragott és kicsiny hasonmás bábját mozgató, részeges utcai marionettjátékos, a török táncos és a többi figura ezúttal is lenyűgözte a nézőket, kicsiket és nagyokat egyaránt.

Sarkadi új műsorral is bemutatkozott – felnőtteknek. A pandémia miatti kényszerzünet alatt öt etűdöt készített *Pados mesék* címen. Mindegyikben egy pad, illetve az oda telepedő egyének lesznek a „főszereplők”: szerelmes pár, kisgyereket tologató anya, lovacskazó kislány, bevásárló kocsiját húzó-vonó öregasszony, két fociedző. Egyikük sem felhőtlenül boldog, mindegyiküknek van valami titkolnivalója, fájdalma, baja. (Az angol cím pontosabban utal erre: *Bench-Time Stories*.) Különböző bonyolultságú és technikájú bábokkal előadott groteszk jelenetek füzére az egyszerre megnevettető és elgondolkodtató előadás.

Kifejezetten örömmel töltött el, hogy Sarkadi Bence produkciói mellett volt még egy marionett-előadás, a Magamura Alkotóműhely *Johannes Doktor Faustja*. Boráros Szilárd és Boráros Milada családi bábszínháza az igen kiterjedt és sokrétű bábos Faust-feldolgozások újabb darabját hozta létre. Ők ketten elevenítik



meg parányi paravános színpadjukon a történetet. A látvány, az effektek, a többnyire kicsiny bábok hol szürreális, hol abszurd, hol költői világot ábrázolnak. Látjuk a játékosokat, ahogy a kis színpad mögött dolgoznak, a mellettük lévő állványokról elveszik a bábokat, s amikor azok „lejátsszotak”, gondosan visszateszik őket a helyükre, megfigyelhetjük mozgatási technikáikat, élvezhetjük a tökéletes együttlétezésüket. Produkciójukat élő zene kíséri. Intim légkör van az előadásnak, mintha elsősorban maguknak játszanának. A kis méretek, a látvány és a játék cizelláltsága, a kimért tempó, a ritmusváltások elmaradása miatt azonban azok, akik nem közvetlen közelről élvezhették a részletgazdag játékot, csak részben kerülhettek be a produkció vonzáskörébe.

Az egri bábos napok legfontosabb hozadékának azt tartom, hogy öt előadás egyfajta technika különböző megjelenési formáit mutatta be. E technika lényege, hogy a színész-bábos és a többé-kevésbé embrenagyságú bábja között olyan szoros kapcsolat alakul ki, hogy alkalmanként az ember és a báb teste fizikailag is összekapcsolódhat.

A paravános bábozás egyeduralmának megtörésével egyidőben felértékelődött a bábót mozgató színész szerepe. Természetesen a paravános játékokban

is mód van arra, hogy a bábos ne csak azonosuljon a figurájával, hanem részben (intellektuálisan vagy érzelmileg) leválva róla, kívülről – akár kritikai attitűdöt is felvéve – viszonyuljon hozzá. Ez a lehetőség megsokszorozódik, amikor a színész és a bábja térben és látványban elkülönül, és így egymás partnerévé válik. Ez a kifejezési mód különösen az egyszemélyes előadásokban kínál meg-növekedett alkotói szabadságot.

Fabók Mancsi legtöbb produkciója erre a technikára épül, mint például a találkozáni is bemutatott „népi pajzánságok”, azaz az *Azért a kis bolondságért...* Ő egy személyben képes több alakot hangban és játékban úgy megjeleníteni, hogy egyszerre van jelen színészi mivoltában és egy báb mozgatójaként, illetve valamilyen „protézis” (kézre vagy lábra húzható tárgy) vagy egy álarc által jelzett szereplő felidézőjeként. Ehhez pillanatonként kell a figurákból ki-belépve szerepet cserélni, ráadásul a színésznő a közönség reakcióira is azonnal reagál. Ettől a többnyire vásári komédiák hangütését idéző előadásai roppant dinamikusak.

Markó-Valentyik Anna produkciója pont ellenkezőleg, visszafogott és bensőséges. Az *Alaine – Ideje a meghalásnak* tiszteleg Polcz Alaine pszichológus és író emléke előtt, egyben – utalva arra, hogy az írónő a hospice-szolgálat egyik megteremtője és úttörője volt – kiállás az emberhez méltó békés halál eszméje mellett. A Polcz Alaine szövegeiből szerkesztett történet egy fiatal nő és egy öregasszony-báb között alakul. (A báb Hoffer Károly, Palya Gábor és Raffai Péter remeklése.) Néhány fém üdőkalkomatosság adja a darab helyszínét. Alaine többnyire önironikusan emlékszik vissza a múltjára, dohog az öregsége miatt, és készül a halálra. Ebben van segítségére a fiatal nő, aki meghallgatja, beszél hozzá, mozgatja, ölbe veszi, Karády Katalin-dalokra táncol vele, és elaltatja. A színésznő tökéletes szimbíózisban él a bábjával, és ami a Ladányi Andrea rendező-koreográfussal közös munkájukból született, az nemcsak egy komplex művészeti produktum, hanem humorral átszőtt, felemelő és erőt adó példabeszéd.



Csajka/Sirály 2018. Rendezte: Natasa Belova és Tita Iacobelli. Theatre Company Belova-Iacobelli, Chile-Belgium



Csajka, 2018. Rendezte: Natasa Belova és Tita Iacobelli. Theatre Company Belova-Iacobelli, Chile-Belgium

A találkozó egyik külföldi vendégelőadása is a fiatal színésznő–idős báb kettőssére épült. A *Csajka*, azaz *Sirály* főszereplője egy öreg színésznő, aki utolsó fellépésére készül: Csehov darabjában Arkagyinát kellene eljátszania. Neki is van egy fiatal mozgatója-segítője, aki újra meg újra figyelmezteti a színésznőt az előtte álló feladatra, mivel az nem akar színpadra lépni. A szöveget elfelejtette, azt sem tudja, melyik darabról van szó. Számos más szerepét felidézi, amikor pedig időnként rátalál Arkagyinára, emlékezetében összekeverednek a fiának és a darabbeli fiának, Petyának az arcvonásai. Tragikus szépségű a felidézett állapot: az öregséget kísérő szorongások, a múlt eseményeinek megszépítése kiélezetten jelenik meg egy olyan ember sorsában, akinek minden este át kellett élnie a szerepbe bújással együttjáró belső konfliktusokat. Az előadást az orosz-belga Natasa Belova és a chilei Tita Iacobelli (aki egyben az előadó is) készítette. Iacobelli csaknem végig maga előtt tartja a bábját, ettől lényegében kettős monológ születik, amit nem csak két személy párhuzamos magánbeszédének értelmezhetünk, hanem ugyanannak a nőnek fiatal

és időskori énje közötti belső párbeszédnek is. (Ezzel ellentétben az *Aleine*-nél a színésznő és a báb főleg dialogikus szituációban van, ami a két alak térbeli helyzetében is megmutatkozik.)

A másik külföldi fellépő a holland Duda Paiva volt. Előadásának címszereplője, a drag queen Bruce Marie, aki egy olyan laboratóriumban takarító, amelyben az ember továbbfejlesztésének lehetőségeit kutatják. A teremben, ahol a munkáját végzi, fentről különböző nagyságú, preparált agyak lógnak. A térben ketrecek állnak, bennük állatok élnek: az egyiknek az agyába chipet ültettek, a másiknak a szemét virtuális valóságot láttató szemüveg takarja. Paiva egy személyes játékában mindenekelőtt az ember és a transzhumanista kísérletekhez használt manipulált állatok – Muffin, a majom és Dioginis, a kutya – közötti kapcsolat jelenik meg. Bruce Marie beavatkozik a kísérletekbe azzal, hogy Muffint megszabadítja az agyműködését befolyásoló chiptől. A majom néhány percig felszabadultan rácsodálkozik a világra és boldogan perdül táncra a takarítóval, de öröme nem tarthat soká: elpusztul a férfi karjában.



Bruce Marie, 2021. Konceptió és rendezés: Duda Paiva, Végő rendezés: Neville Tranter, Dramaturgia: Kim Kooiman. Duda Paiva Company



A bábok speciális habszivacsból készültek, sokféle-képpen mozgathatók (leginkább bebújós, Muppet-technikával), a színész és bábja szoros egységet képez. Ez akkor jelenik meg a maga teljességében, amikor Paiva a derekára erősíti Muffint, és egy testté válik ember és majom. Különösen erős a befejezés, Muffin halálának pillanata.

Az egriek az előzőektől kissé eltérő technikát felvonultató, nagyszabású vállalkozással mutatkoztak be. Éry-Kovács András írta és rendezte a *Casanova, avagy zuhanás a mindenségbe* című előadást, folytatva és lassan sorozattá tágítva a *Don Quijote, avagy Alonso Quijana útja a végtelenbe* 2015-ös bemutatójával induló kezdeményezését. Nem a híres-hírhedt, nőfalónak tartott legendás alak élettörténetét vitte színre, hanem annak csupán egy epizódját. Viselt dolgai miatt Casanovát az egyház kitiltja Velencéből, de ő visszatér, folytatja addigi életét, amit egy bíboros fedez.

Éry-Kovács versben írta meg darabját, és a szerepeket fél-bunrakunak tekinthető bábokkal játszatja. A színészek maguk elé tartják az ember nagyságú,

de láb nélküli bábukat, egyik kézzel a bábót tartva, a másikkal a bábuk valamelyik kezét mozgatva. Ez a technika nagyon látványos, ugyanakkor a színészek, mivel folyamatosan kifelé játszanak, elsősorban oldalazva tudnak közlekedni a térben. (A megoldás nem új, magam először 1993-ban a szolnoki Szigligeti Színház *A házitanító* című előadásán találkoztam vele. Lenz – Brecht darabját Fodor Tamás rendezte, a színészek, amikor épp nem voltak szerepben, akkor zenéltek, azaz többszörösen éltek az elidegenítés módszerével. Ez a technika megjelent Fodor későbbi, a Stúdió K-ban létrejött bábelőadásáiban is.)

Csonka Erzsébet olyan, rendkívül karakteres, a 18. századi divatot és hajviseletet idéző, karikatürisztikus bábokat tervezett, mintha a szereplők Daumier vagy Toulouse-Lautrec rajzaiból elevenedtek volna meg. Az előadás zenei háttérét Vivaldi *Farnace* című operájának Cecilia Bartoli által brilliánsan előadott egyik bravúr-áriája adja, amit a rendező szekvenciákra bontva használt fel.

A bonyodalom lényege: Casanova annak ellenére, hogy párfogója, a Bíboros óva inti előbbi életvitelének

folytatásától, sűrű látogatásokat tesz egy gróf házában, és egyformán szédíti a grófnét és a lányát. A gróf és a főhöst száműző püspök haragja és bosszúja elől Casanovát a Bíboros menti meg, aki félreérhetetlen vallomásban árulja el vonzódását a férfinak. Ez elől Casanova elmenekül: a színész ledobja magáról a bábját. A színész – kilépve a játék szcenikai keretéből – a színpad elején áll, egyik kezében lóg az élettelen báb, s miközben szól a Vivaldi-zene, távozik a színpadról.

A választott bábtechnika és a verses szöveg erős stilizáltságuknál fogva egyként elidegenítő hatást kelt. A maszkos játékkal rokon stílus nagy és túlzó gesztusokat kíván, mintegy idézőjelbe téve mindazt, ami a színpadon látható és elhangzik. Az előadásban azonban időnként nem annyira bábos, mint inkább végletes grotesksége ellenére is realista alapú, lélektanilag motivált élő színpadi produkciónak hat. Az előadás kétszeri megnézése után az a benyomásom, hogy egyfelől a különböző nagyságú képkeretekkel tagolt színpadon szigorúan megkomponált a színészek helye és mozgása, másfelől a koreográfia időnként fellazul. Például a két nő



Casanova, avagy zuhanás a mindenségbe, 2021. Író, rendező: Éry-Kovács András, Báb- és díszlettervező: Csonka Erzsébet, Szenika: Kaló Attila. Harlekin Bábszínház



*Casanova, avagy zuhanás
a mindenségbe, 2021.*
Író, rendező:
Éry-Kovács András,
Báb- és díszlettervező:
Csonka Erzsébet,
Szcenika: Kaló Attila.
Harlekin Bábszínház



Fotók: Harlekin Bábszínház
archívuma

közötti jelenetekben az egymás ellen feszülés egyik jelzése a lábak keresztbe rakásának megtervezett játéka: hol külön-külön, hol együtt, egy ritmusra történik a mozdulat, pontosan igazodva a kettejük közötti vita fordulópontjaihoz, éppen ezért igencsak feltűnő, amikor ez a rend felborul. Vagy nagyon nem mindegy, hogy a befejező képben a Casanovát játszó Sóvári Csaba milyen mozdulattal emeli fel a bábját a földről, a karját vagy a fejét fogja-e meg, hogyan és mennyi ideig tartja mozdulatlanul, és mi játszódik le benne.

A színészek hallatlanul fegyelmezetten és pontosságra törekedve játszanak. Egyértelműen a legárnyaltabb és legerősebb alakítás Szilner Olivér Biborosa. Zádori Szilárd kissé nehéz helyzetben van a Püspök szerepében, mert a történet logikája szerint ez a szereplő képviseli az erőt, a szigort, mindazt, amivel Casanova, de még a Bíboros is szemben áll. Ugyanakkor sem az író

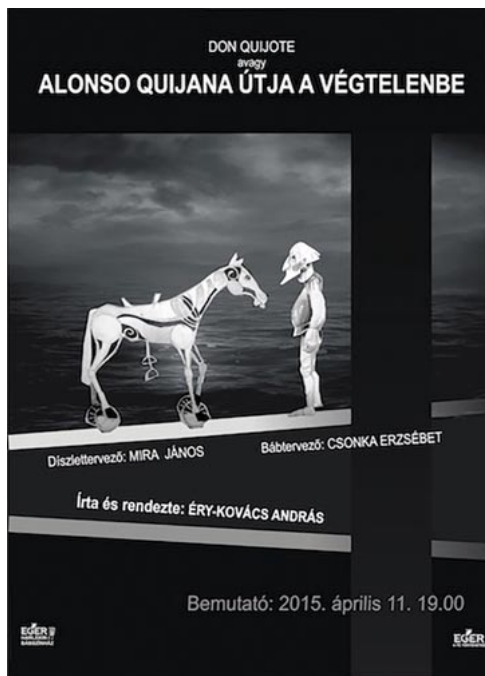
a szövegben, sem a rendező a figura térbeli elhelyezésében nem teremti meg az ehhez megfelelő szituációt, ettől dramaturgiailag is megbillen a produkció.

Éry-Kovács András közel egy évtizede vezeti a Harlekin Bábszínházat. Végignézve a regnálása alatt lezajlott premierek jegyzékét, kitűnik, hogy nemcsak a gyerek korosztályoknak szólnak az előadások, hanem szisztematikusan mutatnak be ifjúsági és felnőtt produkciókat is: többek között Shakespeare-adaptációkat és zenés műveket. A fesztivál előadásainak látogatottsága azt igazolta: sikeres a társulat ezen törekvése, hiszen a viszonylag gyérszámú szakmai közönség mellett zömében a helyi lakosok töltötték meg délutánonként és esténként a nézőteret. S ez nem kis dolog, egy vidéki bábszínházban meg különösen nem.

(Eger, Harlekin Bábszínház. 2021. november 19–22.)

BODY-PUPPET FESTIVAL

For the third time, puppet art days were held in Eger. One of the special features of HaNeKoNa was that it became a thematic festival: almost half of the performances were based on similar techniques in which the human body and the puppet form a symbiosis. For the first time, foreign artists were also invited. The Belova-Iacobelli Company, made up of Brazilian and Russian-Belgian artists, and Duda Paiva were guest artists in 2021. The most important contribution of the Eger Puppet Days was that five performances presented different displays of one technique. The essence of this technique is that the actor-puppeteer and his more or less human-sized puppet form such a close relationship that, on occasion, the body of the human and the puppet can be physically linked. András Éry-Kovács has been running the Harlequin Puppet Theatre for almost a decade. Looking through the list of premieres during his reign, we can see that the performances are not only aimed at children, but also systematically include youth and adult productions, including Shakespeare adaptations and musical works. Attendance at the festival has shown that the company's efforts have been successful.



Don Quijote, avagy Alonso Quijana útja a végtelenbe, 2015. Cervantes műve alapján írta, rendezte: Éry-Kovács András, Diszletlevező: Mira János, Bábtervező: Csonka Erzsébet. Harlekin Bábszínház



Casanova, avagy zuhanás a mindenségbe, 2021. Író, rendező: Éry-Kovács András, Báb- és diszletlevező: Csonka Erzsébet, Szcenika: Kaló Attila. Harlekin Bábszínház

Éry-Kovács András

SIKEREK ÉS GONDOK TÜKRÉBEN

VALLOMÁS A BÁBOZÁSRÓL

Szakmai létezésem legboldogabb éveit kezdtem újraélni, amikor az egri Harlekin Bábszínház igazgatója lettem. Az első pillanattól nem érdekelt semmi abból, amiért a bábművészetet folyamatosan degradált műfajként kezelték. Kíváncsi voltam, miképp lehet hadat üzeni bizonyos elvárásoknak, és felrúgtam a merev, rögzített eszközhasználatokat. Ehhez meg kellett fiatalítanom a társulatot, és olyan rendezőket foglalkoztattam, akik a progresszív megújulást képviselték. Magam is kísérleteztem különféle bábmegjelenítésekkel és szövegkönyvekkel. A Kolibri Színházban már rendeztem olyan színész vizsgaelőadásokat, amelyekben szerepeltek bábok. Ott nem csak tanítottam, hanem tanultam is Szívós Károlytól és Török Ágától, főleg a bábmozgatás technikáit. Velük készítettem el a *Kocsonya Mihály házasságából* készült bábopera első változatát, ezt később megismételtem a Harlekinben is, de már egészen más bábmozgatási technikák ismeretében. Az első néhány évadban fontos munkaköröket kellett létrehoznom, hogy hatékonyabban működhessen a színház. Lett néhány szabad színészi státuszom és hozzáfogtam az elképzeléseimnek megfelelő társulat kialakításához. Színészválogatást hirdettem, a belépő a megfelelő énektudás és az ügyes bábmozgatás volt. Tehetséges fiatalokkal találkoztam és azonnal munkába állítottam őket. Így jött létre a *Cirkusz minden*-előadásunk. Akrobatika, zsonglőr mutatványok, marionett és élő zene egyszerre volt jelen a színpadon, és ezzel az előadással kezdtünk utat törni a magyarországi bábszínházi élvonal felé. Azonban az elkerülhetetlen kezdeti fluktuáció miatt a produkciót nem tudtuk életben tartani. Az újabb válogatások során a színjátszók emberi tulajdonságaira is figyelni kellett. A Harlekin mai társulata összetartó, egymásra odafigyelő és egymást jól kiegészítő bábszínészekből formálódott kvalitásossá. Közvetlenül kinevezésem után, 2013 tavaszán rendezték meg az országos bábitalálkozót Kecskeméten,

ahova Somogyi Tamás Shakespeare-adaptációját, a *Rómeó és Júliát* vittük el. A választás jónak bizonyult, mert az előadás szakmai sikere indította útjára újabb Shakespeare-bemutatóinkat, a *Hamletet*, amellyel a következő évadban a Harlekin kilépett a nemzetközi porondra. Az Ostravai Nemzetközi Bábfesztiválon az itthoni után nemzetközi szinten is szakmai elismerést értünk el. Ugyanebben az évadban vendégszerepeltünk Marosvásárhelyen, az Ariel Bábszínház 50 éves évfordulója alkalmából. Szabadkán a *Tancika Marcika* gyerekelőadásunk ért el jelentős nemzetközi figyelmet. Itthon is tudtunk bizonyítani, hiszen a Harlekin történetének eddigi legnagyobb sikere a *A dzsungel* könyve bábmusical volt, amit hat évadon keresztül tartottunk műsoron. Nyíregyházán, a Móricz Zsigmond Színházban 33-szor, Budaörsön, a Latinovits Színházban pedig 18-szor játszottuk bérletben.

Előadásainkban a zene az egyik legmeghatározóbb kifejezés és megjelenítési eszköz. Megteremtettük a magunk örömeire a bábmusical műfaját. A *A dzsungel* könyve mellett megzenésítettük a *Bambit* és bemutattuk a szintén musicalesített *Pán Pétert*. Az egészen kicsiknek elkészült a *Hüvelyk Matyi* zenés változata, a *Pinokkió* jazz-zenei feldolgozása és a *Pom Pom meséi* úgynevezett kórus énekes feldolgozása.

Felfedeztük a színházi nevelési előadások bábművészetre kiterjeszthető értékeit is. Shakespeare műveinek bábadaptációi mellé legutóbb az *Othello* színházi nevelési előadását is bemutattuk. A gimnazisták Shakespeare sorozatunk alapján ismerkedtek meg bábszínházi kifejezésekkel, és e programjaink köré építve hoztuk létre 2017-ben a második Harlekin Kortárs Bábművészeti Napok rendezvényét. Erre meghívtuk a pécsi Bóbita, a debreceni Vojtina és a szombathelyi Mesebólt Bábszínház módszertani előadásait. Ezzel egyértelműen jeleztük: a beavatott programok alkalmasak

lehetnek arra, hogy a közönség felnőttbb rétegei is találkozzanak a bábművészet színházi komplexitásával. Igazgatói pályázatomban fogalmaztam meg először, hogy a bábszínjátszás számomra műfaji kérdés, és nem az az elsődleges szempont, kinek játszunk, mely korosztálynak. A miért, a hogyan és a miként a fontos, ugyanakkor a báb mindenkié!

Korábban, az első Kortárs Bábművészeti Napokon mutattuk be felnőtteknek a *Don Quijote, avagy Alonso Quijana útja a végtelenbe* című lírai bábjátékunkat. Eleinte alig tudtuk kinek játszani, mert nem volt rá érdeklődés, hiszen a felnőttek körében még mindig erős az a beidegződés, hogy a bábjátás valami „műtyürkés” egy takarásnak használt paraván mögött. A *Don Quijote* azonban a mai bábművészet olyan új stílári elemét használta, amelyben a bábok képzőművészeti látványként való megjelenése és a játéktér kiszélesített drámai erőtere adta a felerősített drámai hatásokat. Ugyanúgy, mint a drámai színházakban, csak nem emberek által ábrázolva, hanem emberek által mozgatott emberszerű bábok által. Számomra a bábjátékos megjelenítés a legkorszerűbb színházi kifejezés: emberi létezéssel felruházott, emberi eszközökkel életre keltett bábok által közvetített valóságábrázolás.

Azt valljuk, hogy a bábszínházi kifejezési forma magasabb rendű színházi műfaj, és sokkal komplexebb élményt nyújt, mint sok más, behatárolható ingerekre épülő színház. A bábok mozgatása mindig stilizált, mégis emberi gesztusokat és magatartást képvisel, illetve a karakterfigurák megjelenítése még stilizáltabb és sokkal karakteresebb a szimpla utánzásnál. Valójában a bábszínjátszás a hagyományos színjátszás fölé emelkedik, speciális színészi eszközökkel dolgozik, különös kifejezési sajátosságokat vonultat fel, azaz összművészeti megjelenítő színházművészet. Ebben az értelemben a bábszínész, a bábjátékos bábszínházi eszközökkel dolgozó magasrendű megjelenítő művész.

Áldás volt minden pillanat, amit bábszínészek között tölthettem. Figyeltem, hogy milyen irányba mozdulnak a fiatalok, milyen technikákat használnak a nálamnál több gyakorlattal rendelkező bábmozgatók.

Láttam, hogy a bábszínész csak látszólag rejtőzködik a báb mögé, valójában felruhazza a bábót az élő megjelenítés organikus gesztusaival, testmozgással és hanggal. Ez egy nagyon összetett, komplikált megjelenítő feladat, amelyben az élettelen élővé válik. A báb arca esszenciálisan hordozza a karakterében megnyilvánuló életjeleket, azaz nagyobb hatásokkal jeleníti meg a karakterábrázolás különbözőségeit.

Beleszokva a bábok világába, keresni kezdtem a különféle megjelenítések színpadai ábrázolástechnikáit. Hosszú évek során találtam rá a saját hangomra, a sajátos technikákra, a drámaian felnagyított emberközeli bábmegjelenítésre, amelyben minden olyan, mint az ember által ábrázolt létezés, de valami különösség folytán egészen más hatásmechanizmusokra épül. Ez a rátalálás legutóbb a *Casanova*-darabomnál érvényesült, amelyben testre szerelt mapet bábokkal dolgoztam, látványvilágában pedig olyan képzőművészeti elemeket használtam, ami bábművészeti kifejezésekben ritkán jelenik meg.

A másik felfedezésem az volt, hogy a bábelőadások verbális dramaturgiája is valami egészen más írói készséget feltételez, s ez felszabadította gátlásaimat, és áradt belőlem a szó, amikor valamely történetben bábfiguráim megszólalásait alakítottam. Az sem véletlen, hogy elsősorban klasszikus és ismert történetek feldolgozására inspirálódtam, mivel a teljesen új láttatási és érzékelési mód sokkal ösztönzőbben hat az újszerű kifejezések megtalálásához. Így jutottam el *Don Quijotén* át *Casanovához* és nemrég fejeztem be a *Hattyúlovag* szövegkönyvét. Persze mindhárom bábszínmű más és más megjelenítési eszközöket igényel, de éppen ettől válik minden ilyen alkotás különleges bábművészeti élménnyé.

Rátaláltam önmagamra, s ez mindenképpen a műfaj érdeme, és egy kicsit azon alkotóké is, akik szélesebb körből tekintenek a hivatásukra. A bábosok nyitott személyiségek, és nagyon értik, amit csinálnak. Elenyésző részük zárja be magát az ősi szabályozók által kialakított mozdíthatatlanságba. A közel tíz év, amit bábosokkal és bábozással töltöttem, átforgatta bennem minden eddigi ismeret

*Casanova, avagy zuhanás
a mindenségbe, 2021.*



a színházi kifejezések összefüggéseiről. Újjáéledtem alkotói létemben, olyan intenzíven, hogy ma már csak írói és rendezői munkáimra koncentrálok. A rendezés tudatos és tudományokra épülő művészet, amely magába foglal minden művészeti kifejezést, stílust, műfajt és eszköztárat, dráma műfaji ismereteket, zenét, táncot, képző- és iparművészetet, filozófiatörténetet, esztétikai tájékozódást, érzékenységet a pszichológia iránt, politikai és történelemtu-

dományi ismereteket, és legfőképp tisztánlátást életünk társadalomszociológiai összefüggéseiben és a jelenvalóság megítélésében. Ám mindezen ismereten túl a rendezéshez gondolkodástechnikai rátermettség is szükséges. Két dolgot kell nagyon tudni: miről szól egy darab és miről szóljon az előadás. Ezek eldöntése a rendező gondolkodási képességének függvénye. Vagy működik valakiben ez a képesség, vagy nem. Ilyen egyszerű. Vagy mégsem.

TESTIMONY OF PUPPERY

“The nearly ten years I spent with puppeteers and puppetry have transformed my understanding of the context of theatrical expression. Directing is a conscious and science-based art that encompasses all artistic expressions, styles, genres and tools, knowledge of drama, music, dance, visual and applied arts, history of philosophy, aesthetic orientation, sensitivity to political science and history, psychology, and above all, a clear understanding of the socio-sociological context of our lives and our perception of the present. But in addition to all this knowledge, it is also necessary to have the skills to think and reflect. You really need to know two things: what a piece is about and what the performance should be about. Deciding these depends on the director's ability to think. Either that ability works for someone or not.”



A fesztivál logója, tervező:
Anton Boim

Dosztojevszkij:
A fiú Krisztus karácsonyfájánál.
A Moszkvai Dosztojevszkij
Múzeum és a Moszkvai Új
Bábszínház koprodukciója



A soha meg nem írt történet.
(Dosztojevszkij elbeszéléseinek
motívumai nyomán),
Rendező: Larisza Volkova,
Tervező: Marija Bohan.
Moszkvai Gyermek
Árnyékszínház

Anna Konsztantyinova

MINDEN, AMI EMBERI

A MOSZKVAI DOSZTOJEVSZKIJ FESZT

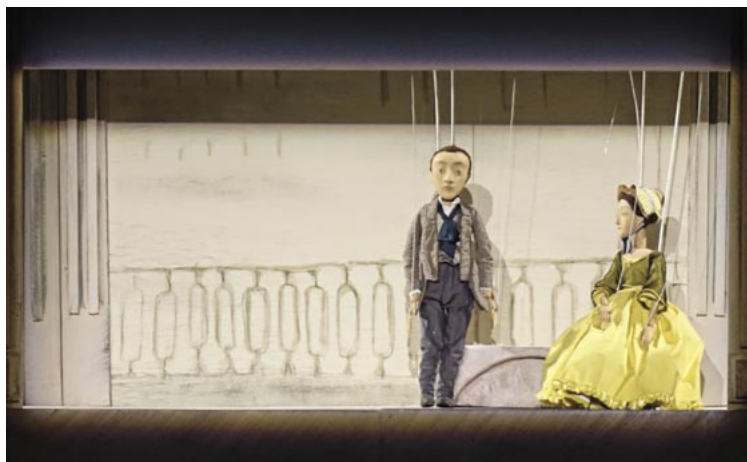
Végéhez ért a Dosztojevszkij születésének 200. évfordulójára rendezett jubileumi év. A kerek évfordulót kiadványokkal, kiállításokkal, bemutatókkal és természetesen színházi fesztiválokkal ünnepelték. Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij nem hagyott drámai örökséget maga után, a jubileumi év apropóján mégis azzal szembesültünk, hogy a színházakban nagyobb a kereslet iránta, mint a drámairodalom hazai mesterei után. Oroszországban és külföldön egyaránt nagy az érdeklődés utána különféle színházakban és mindenféle színházi műfajban. A műfaji sokszínűség jellemezte a két Dosztojevszkijnek szentelt fesztivált is. Az egyiket szeptember végén tartották Moszkvában, az író szülővárosában, ahol egyébként gyermek-, és ifjúkorát is töltötte. A Moszkvai Bábszínház ugyan nem sok előadást hívott meg a fesztiválra, viszont ezek mindegyike méltó módon tisztelgett a nagy író előtt. „A bábjáték művészete mindig is ahhoz a „fantasztikus realizmus”-hoz vonzódott, amelynek maga Fjodor Mihajlovics adta ezt a modern elnevezést” – fogalmazott a szervező színház művészeti vezetője, Borisz Goldovszkij. Ennek a megfogalmazásnak a hitelességét támasztotta alá a fesztivál programjában szereplő hat előadás mindegyike. Voltak lebilincselő bemutatók, és jöttek komoly turné-tapasztalattal és díjakkal rendelkező „veteránok”, akiket különösen érdekes volt újra látni. A jubileumi Dosztojevszkij-évre két szomorú témájú karácsonyi történet is született: az egyik a Moszkvai Gyermek Ányékszínház előadása, *A soha meg nem írt történet* (I tak nye napiszannaja isztorija), a másik a Moszkvai Új Bábszínház bemutatója, *A fiú Krisztus karácsonyfájánál* (Malcsik u Hriszta na jolke). Nemcsak témaválasztásában érdekes mindkettő, hanem abban is, hogy elsőrangú bábmesterek vesznek részt bennük: az előbbi Viktor Platonov tervezte, és Larisza Volkova rendezte, az utóbbiban Viktor Nyikonyenko volt a tervező és a rendező is egyszemélyben. Az előadások dramaturgiája a visszaemlékezés

módszerét alkalmazza, amely fényképekben, videórészletekben, árnyékepipódokban, bábinstallációkban jelenik meg. A karácsony előestéjén a betlehemi barlangban született csecsemő története felébreszti a hősben a belső gyermeket. Felidézi saját gyerekkorának nehézségeit, minden nyomorgó gyermekét, akiken szeretett volna, de nem tudott segíteni. A színpadi jelenetek vizuálisan gazdagok és költőiek, bár távolról sem ünnepélyesek. Olyan dosztojevszkijesen bonyolult érzésekkel hagyja el az ember a nézőteret: a kis hősök iránti feltétel nélküli együttérzéssel és a világ megváltására hivatott szépség ugyanolyan feltétel nélküli megtapasztalásával. Napokkal később is eszünkbe jut *A soha meg nem írt történet* végén a színpadon hegedülő gyönyörű mechanikus macska, az előadás tragikus szimbóluma.

A jubileumi évadban készült el a Vlagyimiri Területi Bábszínház *Fehér éjszakák* (Belüje nocsi) előadása (rendező: Marina Protaszova, tervező: Natalja Krutova), amely nyáron már szerepelt a szentpétervári KukArt Fesztiválon. Az előadást a Dosztojevszkij tanterv szerint tanuló fiataloknak szánták. Az alkotók igyekeztek a színpadi történetet napjainkhoz közelebb hozni, így az előadás cselekménye a híres (szentpétervári) Könyvesház harmadik emeletén játszódik. Itt találkoznak „élőben” a mai fiatalok, akik Dosztojevszkij művének olvasásával ütik el az időt, és közben átélnek a saját történetüket, a saját romantikus háromszögüket. Marionettfigurák közreműködésével elevenedik meg a múlt század előtti történet, hol egy sötét szobában, hol a megrajzolt szentpétervári házak, mellvédek előtt.

A *Fehér éjszakák* úgy adja vissza hitelesen az eredeti mű tartalmát és hangulatát, hogy közben mellőzi a hosszú irodalmi szöveget. A figyelemre méltó előadásról már sok blogbejegyzés született.

Túlás nélkül komoly esemény volt a tatár Naberezsnije Cselny-i Állami Bábszínház *A szelíd tereméje* (Krotkaja), amely egy egészen friss előadás, és az igazat



Az Álmodozó és Nasztyenka.
Dosztojevszkij: Fehér éjszakák.
Rendező: Marina Protaszova,
Tervező: Natalja Krutova.
Vlagyimir Bábszínház

Dosztojevszkij:
A szelíd teremtés.
Rendező: Ilgiz Zajnyiev,
Tervező: Denis Tokarjev.
Nabereznije Cselni-i
Állami Bábszínház



Dosztojevszkij: Fehér éjszakák.
Rendező: Marina Protaszova,
Tervező: Natalja Krutova.
Vlagyimir Bábszínház

Botrányos incidens a Passzázsbán, avagy a krokodil
(Dosztojevszkij elbeszélése nyomán). Rendező: Oleg Zsjugzsda,
Tervező: Vera Zadorozsnaja. Karabaszk Színház (Perm),

megvallva még nyers, de el kell ismerni, hogy a rendezői és scenográfiai megoldások kiforrottak, a színészi alakítások pedig részletgazdagok és őszinték. Denis Tokarjev tervező Dosztojevszkij e késői művének megvalósításához egy szimultán teret álmodott meg: egy hosszú asztalt a színpad előterében, a háttérben pedig egy kétszárnyú paraván falat négyzetkazzettás beugrókkal (valószínűleg annak az ablaknak a mintájára, ahonnan a tragikus történet hősnője az Istenanya ikonját keblére szorítva levetette magát). A dramaturgia követi az alpmű logikáját, a kezdőkép itt is az asztalon fekvő fehér ruhával letakart holttest. Eső zaja hallatszik, négy fekete fejkendő siratóasszony valami szomorú orosz dalt énekel hosszan, gyászosan. „Mi lesz holnap, ha majd elszállítják, és én egyedül maradok...?” – a vászonn felemelkedik, és alatta kis bábokat látunk, a fájdalmas visszaemlékezések leendő hőseit. Velük játszanak majd a színészek, elrendezik őket az asztalon, és az ablakcellákban, jelenetképekké csoportosítják őket az apró bútorok között, nyíltan-parancsolóan felemelik-leengedik mozgatható kis kezeit, fejüket előre-hátra forgatják. Az uzsorás narrátor – a monodráma hőse – által felidézett események résztvevői élettelenek, nem „igaziak”, miközben a bábok teljesértékű élő drámai hősök. Élő és élettelen kapcsolata hatásosan és ötletesen kerül bemutatásra, ennek egyik csúcspontja a *Szörnyű emlék* jelenet: a pici szelíd asszonybáb kicsi pisztollyal a bábkezeében, apró léptekkel közeledik kínzója fejéhez, az asztalon tomyosuló Gulliver-féleséghez. A naberezsnije cselnyii társulat híres összehangolt munkájáról, a bábozás magas kultúrájáról, és ezt a *Szelíd teremtség* előadásukban ismét bizonyították az előadók. Tatjana Szalichova, Minzarija Tuktarova, Rimma Mitrofanova a háttérben végigkísérik a főhős botlásait, lelkiismeretfurdalásait, önelégült megnyilatkozásait, előtérbe engedve őt a bonyolult cselekményben. A *szelíd teremtség* (Eva Koskina) ugyancsak élettelen, egyedül



a hangja él. Régimódián nőies, lemondó, lágy hangon éneklő az előadás rendezője és zeneszerzője által írt, Apuhtyin¹ soraira utaló stilizált románcot: „Egész éjszákán át azon gondolkodom,/ Hogy a jövőből semmit sem látok,/ A csodálatos álom számomra nem lesz többé álom,/ És eltűnik minden, amit az élettől várok”. Jegor Mitrofanov az uzsorás szerepében érett, megfontolt színész, aki mesterien alkalmazza a különféle bábtechnikákat. Ez az első nagy drámai szerepe. Méltó módon birkózik meg vele, bár úgy tűnik, nem sikerült hősének karakterét egyenletesen felépítenie (végül is premier időszakban ez természetes, majd „belenő”, de reméljük, lesz még lehetőségük a rendezővel, Ilgiz Zajnyijevvel a karaktert a kívánt tökéletességre fejleszteni).

Figyelemre méltó esemény volt Oleg Zsjugzsda „... és bűnhődés” (...i nakazanyije) című előadásának bemutatója (Rjazanyi Állami Területi Bábszínház, tervező: Valerij Racskovszkij). Az előadás közel 10 éve született és több jelölést is kapott az Arany Maszk Fesztiválon. Ez a jubileumi alkalom és a moszkvai meghívás lehetővé tette, hogy újra életre keltsék a produkciót. Ennek eredményeként a méltán nagyszerű fogadtatás nem egyszerűen csak egy felújított előadásnak szólt, hanem egy aktualizált előadásnak is. Raszkolnyikov (Vaszilij Utocsikin) egy kicsit visszafogottabb pétérvári lett, az új Porfirij Petrovics (Vlagyimir Konyjahin) viszont a behízelgő ármánykodás helyett egyfajta intellektuális színt kapott, ami a mostanában közkedvelt sorozatokban szereplő nyomozókra jellemző. Úgy tűnik,

1 Alekszej Nyikolajevics Apuhtyin (1840–1893) orosz író, költő



„...és bűnhődés.”
(Dosztojevszkij Bűn és
bűnhődés című regényének
motívumai alapján)
Rendező: Oleg Zsjugzsda,
Tervező: Valerij Racskovszkij.
Rjazanyi Állami Bábszínház

Az Álmodozó és Nasztyenka.
Dosztojevszkij: Fehér éjszakák.
Rendező: Marina Protaszova,
Tervező: Natalja Krutova.
Vlagyimir Bábszínház

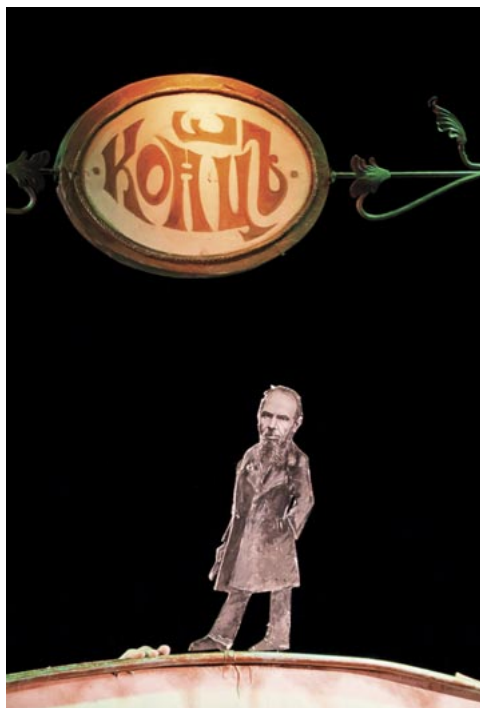


A soha meg nem írt történet.
(Dosztojevszkij
elbeszéléseinek motívumai
nyomán).
Rendező: Larisa Volkova,
Tervező: Marija Bohan.
Moszkvai Gyermek
Árnyékszínház

Botrányos incidens a Passzázsban, avagy a krokodil.
(Dosztoevszkij elbeszélése nyomán). Rendező: Oleg Zsjugzsda,
Tervező: Vera Zadorozsnaja. Az előadás záróképe.
Karabaszk Színház (Perm)

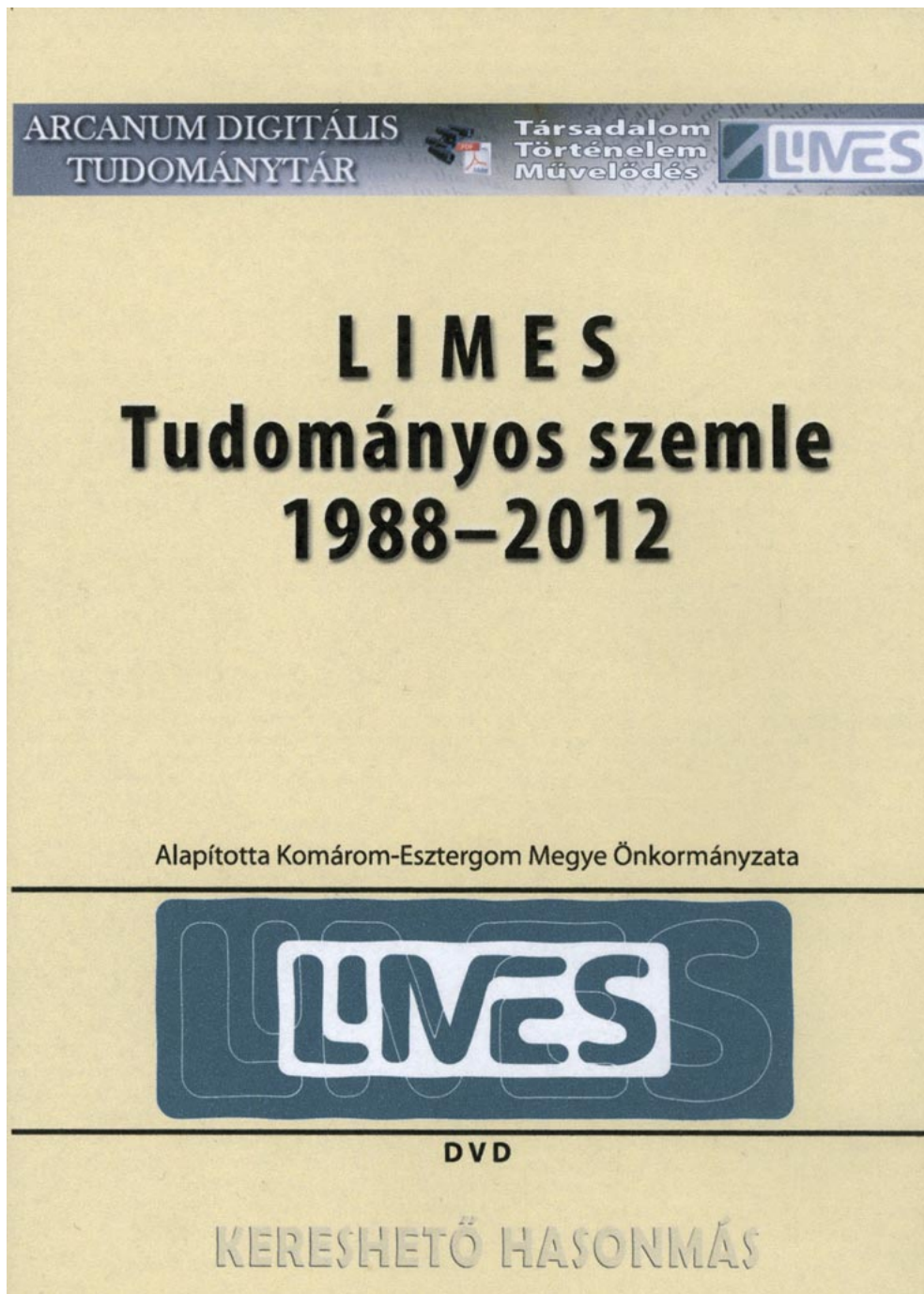
ez a sok éves kihagyás az előadás hasznára vált, lehetővé téve, hogy a rendező és a társulat kívülről lássanak rá a közös munkájukra. Csiszoltak rajta, de az emocionális tartalom megmaradt. A fesztivál közönsége nagy szeretettel fogadta Zsjugzsda egy másik előadását, *A krokodil* (Krokogyil), amely Dosztojevszkij szatírikus elbeszélése nyomán készült a permi Karabaszk Bábszínházban. Az előadás tervezője az ukrán Vera Zadorozsnaja volt. A produkció már több fesztiválon megfordult, és számos díjat söpört be. Az előadás technikailag meglehetősen bonyolult. A színészek, Natalja Kraszilnyikova és Andrej Tetjurin a nézők közvetlen közelében játszanak különböző technikájú bábokkal és számos kellékkel. Teljesértékű bábszerepeket játszanak, és ha kell, átrendezik a helyszínt, máskor villámgyorsan szakasztikus történetmesélő karakterekké válnak. Eközben tökéletesen tartják a ritmust és a lendületet, ami biztos út a sikerhez. Elképesztő a fesztiválon szereplő előadástípusok és stílusok gazdagsága, a műfajok sokfélesége, és ezek mind beleférnek a dosztojevszkiji életműbe.

(Moszkva, 2021. szeptember 24. – október 2.)



DOSTOEVSKY FESTIVAL

Dostoevsky's 200th birthday was celebrated with publications, exhibitions, performances and theater festivals. Dostoevsky did not leave a dramatic legacy, yet this anniversary year has seen more demand in theaters for adaptations of his work than for plays by other masters of drama. There is a great deal of interest in all kinds of theaters and theatrical genres both in Russia and abroad. Genre diversity also characterized the two festivals dedicated to Dostoevsky. One was held in late September 2021 in Moscow, the writer's hometown, where he also spent his childhood and youth. Although the Moscow Puppet Theater did not invite many performances to the festival, all of them paid tribute to the great writer in a worthy way. "The art of puppetry has always been attracted to the 'fantastic realism' to which Fyodor Mikhailovich himself gave this modern name," said Boris Goldovsky, artistic director of the organizing theater.



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

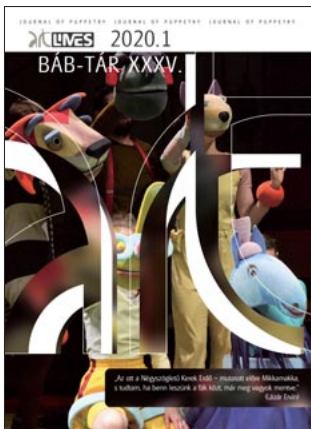
MEGJELENT ILLUSZTRÁCIÓS SZÁMAINK:

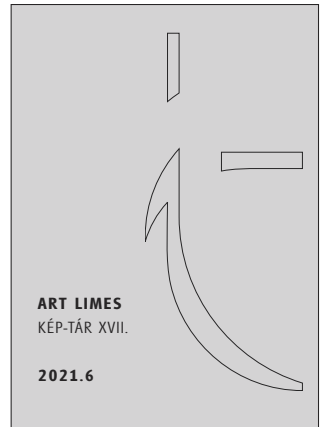
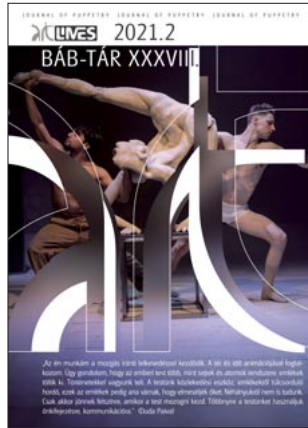
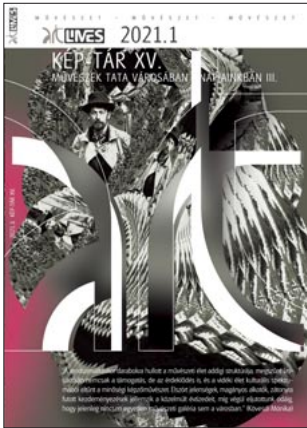
2004/3.4. szám – A gyermekkönyv-illusztráció I-II. (elfogyott)	---
2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában - III. (elfogyott)	---
2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.	850 Ft
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	850 Ft
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	850 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	850 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX. – A képíró: Kass János 1.	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft

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

KÖZLEMÉNYEK:

- 2020-ban 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 rendelhetők meg.





Folyóirataink megvásárolhatók:

– Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)

Megrendelhető: Könyvtárellátó 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 – ÜVEGSZOBRASZAT	850 Ft
2008/5. szám – BÁB-TÁR VII.	850 Ft
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	850 Ft
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	850 Ft
2009/3. szám – Wehner-Vernissage	850 Ft
2009/4. szám – BÁB-TÁR VIII.	850 Ft
2009/5. szám – Fémszobrászok Tatabányán	850 Ft
2009/6. szám – BÁB-TÁR IX.	850 Ft
2010/1. szám – BÁB-TÁR X.	850 Ft
2010/2. szám – BÁB-TÁR XI.	850 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	850 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	850 Ft
2011/1. szám – BÁB-TÁR XII.	850 Ft
2011/2. szám – Képzőművészek Tatabányán a 20. században	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX.	
A képiró: Kass János, 1. rész	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft
2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.	850 Ft
2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.	1.000 Ft
2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS	1.000 Ft
2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.	1.000 Ft
2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.	1.000 Ft
2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.	1.000 Ft
2013/3. szám – BÁB-TÁR XV.	1.000 Ft
2013/4. szám – BÁB-TÁR XVI.	1.000 Ft
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.	1.000 Ft
2020/6. szám – Kép-Tár XIV.	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
2021/4. szám – KÉP-TÁR XVI.	1.000 Ft
2021/5. szám – BÁB-TÁR XL.	1.000 Ft

ARCANUM DIGITÁLIS
TUDOMÁNYTÁR



Art Limes 1992–2015



DVD

KERESHETŐ HASONMÁS