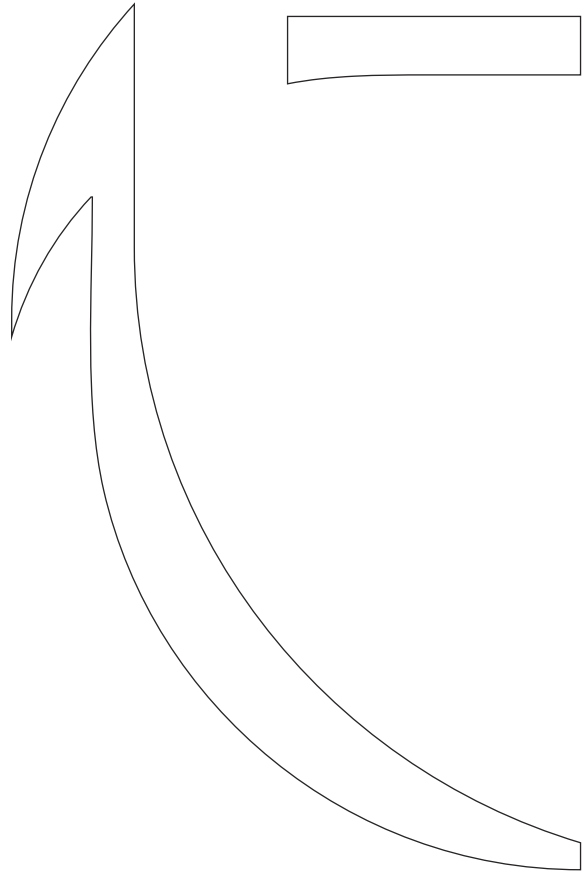
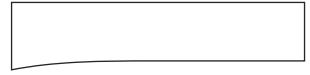




ART LINES
BÁB-TÁR XLI.

2022.1

TATABÁNYA



TARTALOM – 2022/1. SZÁM/CONTENTS – ISSUE 2022/1

1. BÁBTÖRTÉNET ÉS HAGYOMÁNY · PUPPET AND TRADITION

- 5 Balogh Géza: Sziget a szárazföldön
| *Island on the Mainland*



- 13 Simándi Katalin: Volt annak a helynek valami szent szívdobbanása...
Beszélgetés Széman Richárd fotográfussal a nyírbátori Szárnyas
Sárkány Nemzetközi Utcaszínházi Fesztiválról (1993–2018)
| That Place Had Some Kind of Sacred Heartbeat... Conversation about
the Winged Dragon International Street Theater Festival (1993–2018)
in Nyírbátor with the Photographer Richárd Széman



- 25 Novák Ildikó: Belső és külső hangok. Haller József bábszínházi univerzuma
| The Puppet Theater Universe of József Haller



2. BÁBSZÍNHÁZI (KÖR)KÉP: A VOJTINA · PUPPET THEATRE PANORAMA: THE VOJTINA PUPPET THEATER

Jászay Tamás interjúi a Vojtina Bábszínház alkotóival, előadás-kritikája
és könyvrecenziója

| Tamás Jászay's interviews with the founders of the Vojtina Puppet Theater,
plus performance and book reviews



- 35 Nálunk a gyermek van középen. Beszélgetés Asbóth Anikóval és Láposi Terkával
| *Focus on Children. Interview with Anikó Asbóth and Terka Láposi*

- 49 Fából Vaslacika
| *Ironman (Vas) Laci Made of Wood*

- 55 Szabad madár a Pelikán. Beszélgetés Markó Róberttel és Reschofsky Györggyel
| *The Pelican is a Free Bird. Interview with Róbert Markó and György Reschofsky*

- 61 ÖTÉVKÖNYV. Vojtina-történet 2015–2020 III.
| *Five-Year Book*



3. BÁB ÉS BÁBSZÍNHÁZ · PUPPET AND PUPPET THEATER

- 65 Etlinger Mihály: Földöntúli realitás. *Torzonborz és a holdrakéta.* (Bóbita Bábszínház)
| *Extraterrestrial Reality. Hotzenplotz and the Moon Rocket.* (Bóbita Puppet Theater)
- 71 Ölbei Livia: Sémmmoááá! – A cica, aki hazatalál. (Mesebolt Bábszínház – Kőszegi Várszínház)
| *The Cat Who Finds His Way Home* (Mesebolt Puppet Theater – Kőszeg Castle Theater)
- 77 Goda Móni: Don Juan zsinóron. Achim Freyer stuttgarti Don Juanja/Lázár Helga kommentjeivel
| *Don Juan on Strings. Achim Freyer's Stuttgart Don Juan, commentary by Helga Lázár*
- 83 Antal-Bacsó Borbála: Tárgyilagos erőszak. Gyerekek elleni erőszak megjelenítése a KIVI című bábelőadásban
| *Objective Violence. Performance of Kivi to Combat Violence Against Children*

4. BÁB ÉS DRAMATURGIA · PUPPET AND DRAMATURGY

- 89 Balogh Géza: Könyv a dramaturgiáról
| *A Book on Dramaturgy*
- 91 Miloslav Klíma: A dramaturgiáról. Részletek a szerző könyvéből
| *On Dramaturgy. Details on the Book by the Author*

5. BÁBFILM ÉS HAGYOMÁNY · PUPPET FILM AND TRADITION

- 99 Varga Zoltán: Az óriásmajom és a rémálmok csodaországa.
Bábok és emberek találkozása a filmkockákon
| *The Great Ape and the Wonderland of Nightmares. The Encounters of Puppets and People in Film Frames*

6. SZEMLE · REVIEW

- 107 Balogh Géza: A szlovák bábjáték-írás története
| *The History of Slovak Puppetry Writing*



Balogh Géza

SZIGET A SZÁRAZFÖLDÖN

**„Az amatőr olyan ember, aki szereti azt,
amit csinál. Tartok tőle, hogy a hivatásos
gyakran utálja azt, amit csinál.
Így tehát én inkább amatőr szeretnék lenni.”**
(Jehudi Menuhin)

Tulajdonképpen két idilli sziget volt Budapesten a párt-állammá alakult és népi demokráciának csúfolt ötvenes években. Az egyik a pesti oldalon, az Andrássy út (később Sztálin út, Népköztársaság útja, Magyar Ifjúság útja, majd ismét Népköztársaság útja) 69-be áttelepített Állami Bábszínház falai között rejtőzködött, a másik Budán, a Corvin tér 8. szám alatt, és előbb Népművészeti, később Népművelési Intézetnek hívták. (Jelenlegi elnevezése Nemzeti Művelődési Intézet.) A mai Budapest Bábszínház elődjét, az Állami Bábszínházat (amely nevével ellentétben sohasem volt állami) találóan nevezték a hetvenedik évforduló kapcsán *Tiltottak menedékének*. Akár ezt az elnevezést is kölcsön vehetnénk a másik intézmény kezdeti időszakára emlékező íráshoz. De most inkább egy ennél is patinásabb címet kölcsönözzünk neki. A *Sziget a szárazföldön* Mándy Iván egyik filmnovellájának a címe. Az ötvenes évek elején Mándy maga is a Népművészeti Intézet munkatársa volt, és úgy hiszem, a „Mándy-univerzumba” tökéletesen beleillik Elek Judit¹ szép, szomorú filmjének különös hangulatú világa, amely mögött ott érezzük azt a korszakot, amelyet ez az írás is megpróbál felidézni.

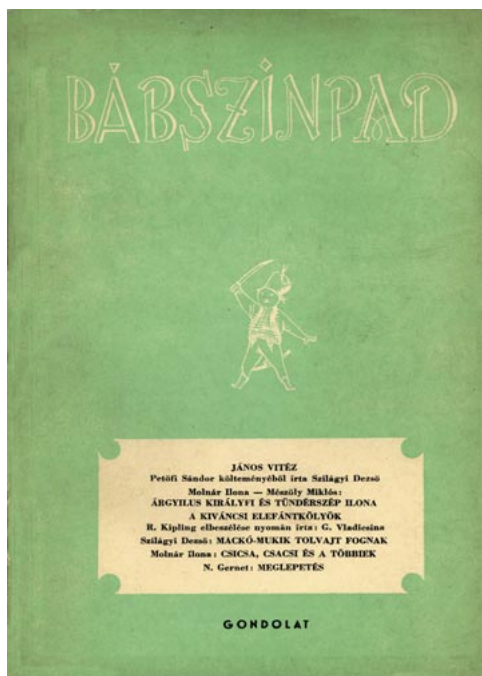
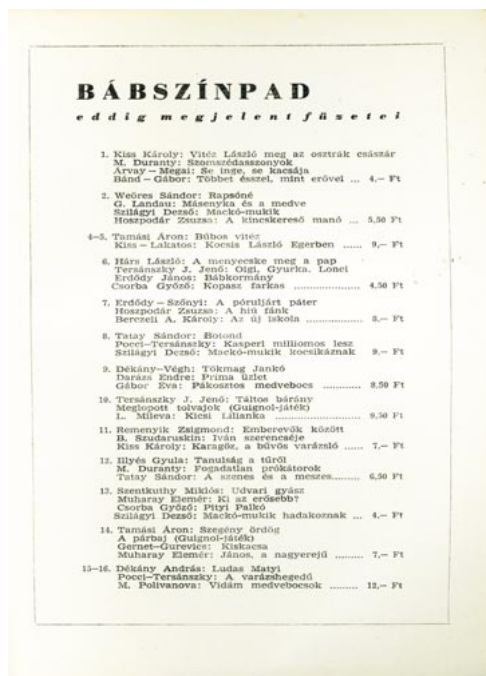
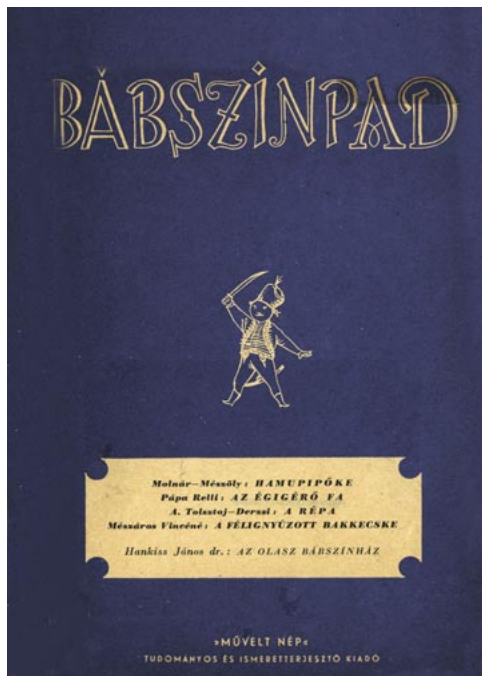
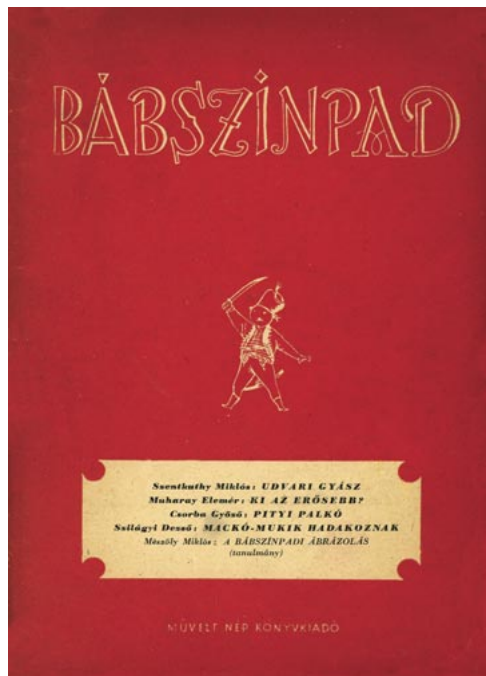
A Népművészeti Intézet 1951-ben jött létre három társadalmi egyesület – a Bartók Béla Szövetség,

a Táncszövetség és a Bábszövetség – munkakörének egyesítésével. Célja az öntevékeny művészetek vizsgálata, tudományos feldolgozása és továbbfejlesztése volt. Hatásköre kiterjedt a néptánc, a műkedvelő színjátszás, az amatőr bábjáték, a zene és a képzőművészet területére. Első igazgatója Széll Jenő,² aki 1951 és 1957 között állt az intézmény élén. A forradalom idején a rádió kormánybiztosa volt. A bukás után állásából elbocsátották, az Országos Széchényi Könyvtárban helyezkedett el, részt vett a Magyar Demokratikus Függetlenségi Mozgalom tevékenységében. 1959-ben börtönbüntetésre ítélték, 1962-ben amnesztiával szabadult. Szabadulása után a Zeneműkiadó lektora, majd a Könyvvilág főszerkesztője lett. 1972-ben nyugdíjba vonult.

Nem csoda, hogy szabadgondolkodó szelleme olyan belső és külső munkatársakat, írókat, zenészeket, rendezőket, képzőművészeket, dramaturgokat válogatott össze a Népművészeti Intézetben, akik az ötvenes években semmiféle nyilvánosságot nem kaphattak. Vagy azért, mert az előző társadalmi rendszerben fontos pozíciókat töltöttek be, vagy pedig azért, mert nem voltak hajlandók a pártállami ideológia irányelveit vakon követni. A színjátszó és a bábjátékos mozgalmat felügyelő osztály élére

1 Elek Judit (1937) filmrendező. A főiskola elvégzése után a Budapest Filmstúdióban dramaturgként kezdte pályáját. A *Sziget a szárazföldön* 1969-ben készült.

2 Széll Jenő (1912–1994) műfordító, politikus. 1949 és 1951 között nagykövet Romániában, majd leváltották, mert túlságosan szíven viselte az ott élő magyarok sorsát. Később a Nagy Imre körül gyülekező csoport tagja lett. 1988-ban részt vett a Történelmi Igazságtétel Bizottság létrehozásában. Népművészeti tárgyú esszéket írt, német írók műveit fordította.



Ispánki János³ rádiórendezőt nevezte ki, aki akkoriban kényszerült elhagyni a Magyar Rádió drámai osztályát. A bábjátékokkal kapcsolatos kiadványok szerkesztőjének Szilágyi Dezsőt kérte fel; ő később, 1958-tól 1992-ig az Állami Bábszínház igazgatója volt. Szilágyi így emlékezett egykori főnökére: „Nagyszerű ember volt, nem tudom eléggé dicsérni, hogy tapintatával és erőszakosságával gátat vetett mindenféle kívülről és belülről fenyegető behatolásnak, és olyan liberális környezetet teremtett, amely azilummá tette a Corvin tér 8-at. Amikor 1956 után elítélték, senkit nem adott ki, és mi, az intézet munkatársai úgy éreztük, kötelességünk, hogy a családját láncban eltartsuk.”⁴

A kiadványok között kiemelkedik a *Bábszínpad*, amely később *Bábjátékos kiskönyvtár* néven folytatta működését. A szerzők névsorát bármelyik könyvkiadó ma is megirigyelhetné. Az ötvenes évek magyar irodalmának színe-java megtalálható benne. Már a második számban ott van Weöres Sándor, az utána következőben Tamási Áron, aztán sorra következnek a soha le nem írt tilalmi lista többi kiválóságai: Tersánszky Józsi Jenő, Remenyik Zsigmond⁵, Illyés Gyula, Szentkuthy Miklós⁶, Mészöly Miklós, Polcz Alaine⁷, Tatay Sándor⁸, Heltai Jenő, Ignác Rózsa⁹, Erdődy János¹⁰ és még sokan mások.

Egy dologban a felsorolt és a fel nem sorolt személyek nagyon hasonlítanak egymásra: amikor írnak, mindig az írói rangjuknak megfelelő színvonalon teljesítenek. Ha szorult helyzetben vannak, akkor sem a szerény megélhetés anyagi feltételeit próbálják előteremteni, hanem az életmű újabb darbjait

alkotják meg. Nem véletlen, hogy ebben a keserves időszakban a bábjáték területén is maradandó, mára klasszikussá lett műveket hoztak létre.

Weöres Sándor hatalmas életművének több mint kétezer alkotásból álló darabjai mindegyikén a költői gondolat szépsége, igényessége, elmélyültsége ragyog. Így van ez a *Csalóka Péter* című bábjátékában meg a *Rapsóné* című kesztyűsbáb-bohózatában is. Tamási Áron *Búbos vitéze*, Szegény ördöge, Illyés Gyula *Tűvétevők* című komédiája (eredeti címén *Tanulság a tűről*), Tersánszky Tálts báránya, Művész Maci-sorozata, Kasperl-feldolgozásai, Misi Mókusa, a *Gigi*, *Gyurka*, *Lonci* című bohózata, A varázshedű című Pocci-átírata, Tatay Sándor *Kinizsije*, *Botondja*, Ignác Rózsa *Tündér Ibrinkója*, Heltai bábjátéka, A Szavaskirály, Szentkuthy Miklós felnőtteknek szóló iker-komédiái, az *Udvari nász* és az *Udvari gyász*, vagy Erdődy János adaptációja, a Gozzi másik remekét átigazító A három narancs szerelme a hazai bábjáték-irodalom elévülhetetlen értékei.

A legszorgosabb szerző kétségtelenül Mészöly Miklós volt, aki hol feleségével, Polcz Alaine-nel, hol egyedül hozta létre pompás bábjátékait. Ők már a *Bábszínpad* elődjénél, a *Bábjátéknál* is több jelenettel szerepeltek (*Veressipkás*, A munka betege, Az aranytarjú kiskakas). Polcz Alaine szintén egyedül is írt bábjátékokat, mégpedig Molnár Ilona néven. (A Molnár vezetéknév valójában Mészöly eredeti családneve.) Legfontosabb közös műveik az *Emide* és *Amoda*, a *Hamupipőke*, egy Mikszáth-feldolgozás, A bor meg a fazék, az *Árgyílus királyfi* és *Tündérszép Ilona*, meg persze az örökbecsű és elnyúlhatetlen *Csodálatos kalucsni*.

3 Ispánki János (1912–?) rádiórendező, dramaturg, tanár.

4 Idézi Nánay István *Emlékmorzsák* című írása. In: Art Limes 2009. 6. Báb Tár IX.

5 Remenyik Zsigmond (1900–1962) első jelentős színpadi műve az *Atyai ház* (1943). Az ötvenes évek első felében nem publikálhatott. Ekkor születtek legjelentősebb művei, többek közt a *Kard és kocka* című történelmi komédia.

6 Szentkuthy Miklós (1908–1988) író, műfordító, esszéista. 1948-ban Baumgarten díjat kapott, 1949 és 1958 között nem publikálhatott, középiskolában tanított. Irodalmunk magányos jelenségei közé tartozott, az irodalmi életben alig vett részt.

7 Polcz Alaine (1922–2007) pszichológus, író. Több pszichológiai filmet készített. A Magyar Hospis Alapítvány elnöke.

8 Tatay Sándor (1910–1991) változatos pályája során volt gyári munkás és tisztviselő, 1945 után nem publikálhatott, csak 1955-ben kezdtek írásai ismét megjelenni. Számos ifjúsági regény szerzője.

9 Ignác Rózsa (1909–1979) a Színművészeti Akadémián végzett, a szegedi, majd a budapesti Nemzeti Színház tagja volt. 1939 után író és külföldi tudósító lett. A háború után csak az ötvenes évek végétől jelentek meg művei.

10 Erdődy János (1909–1996) író, lapszerkesztő, újságíró. Elsősorban számos ismeretterjesztő mű és regényes életrajz szerzője. Szociáldemokrata kötődése miatt a negyvenes évek végétől 1957-ig nem publikálhatott.

A kiadványokban természetesen nemcsak írók szerepeltek. Rendezők írták a több mint ezer bábcsoport számára az előadás kivitelezésével kapcsolatos tennivalókat, „rendezőpéldányokat” készítettek, a képzőművészek pedig látványterv-vázlatokat kínáltak fel. Vagyis teljes koncepciót nyújtottak át a jobbára frissen alakult, semmiféle bábszínházi tapasztalattal nem rendelkező műkedvelőknek. Hogy ebből mi valósult meg, azt később a konzultációk során ellenőrizték.

Fontos „mellékterméke” a kiadványoknak *A bábjáték Magyarországon* című 1955-ben megjelent antológia, az első hazai bábtörténet, amely dióhéjban összefoglalja a legfontosabb tudnivalókat a népi bábjátékszokványoktól a magyar művészi bábjáték-törekvéseken, valamint a Mesebarlang és az Állami Bábszínház történetén át a magyar bábmozgalom tízéves történetéig. A kötet szerzői: Raffay Anna,¹¹ Szokolay Béla,¹² Németh Antal dr., Kós Lajos és Óhidy Lehel.¹³

A kiadványok legfontosabb szereplője kétségtelenül Németh Antal volt. A Nemzeti Színház korábbi igazgatója, a korszak legjelentősebb rendezője a háború után nem kapott állást. Nemcsak színháznál, sehol. Éveken keresztül egyetlen bevételi forrását a Népművészeti Intézet szerény honoráriumai biztosították. Itt olyan közösségbe került, ahol tisztelet és megbecsülés övezte. Vonzalmát a bábjátékhoz nem a kényszerűség szülte. Akkor kezdődött, amikor 1919-ben, tizenhat éves gimnazistaként megnézte Blattner Géza *Wajang játékok* című előadását a Belvárosi Színházban. Hamarosan szoros barátság alakult ki közöttük. Húszéves korában, 1923-ban már közreműködött Blattner két produkciójában, a *Lúdas*

*Matyi*ban és a *Faust*ban. Amikor pedig Blattner Párizsba költözött, rendszeresen leveleztek. Blattner 1919-es előadását, *A fekete korsó* című „őegyiptomi sziluettekre írt árnyjátékot” a Népművészeti Intézet előadássorozata keretében 1956. június 17-én rekonstruálta, majd *Árnyjáték, árnyfigura és árnyjáték-díszlet* címmel tartott előadásán meghívott szakmai közönség előtt bemutatta.

Két évvel korábban, 1954 telén kezdett hozzá a Népművészeti Intézetben egy bábjátékos tanfolyam keretében a *Lúdas Matyi* előadásának megrendezéséhez. Fazekas Mihály eredeti magyar regéjét Dékány András¹⁴ dramatizálta, a bábokat és a díszleteket Pekáry István¹⁵ tervezte. A produkció nem azzal a szándékkal készült, hogy nyilvános előadásban kerüljön bemutatásra, hanem hogy a résztvevők megismerkedjenek a rendezői és a színészi munka folyamatával. A hónapokig tartó előkészületekről próbanaplót vezetett, pontosan feljegyezve benne a kiadott és teljesített „házi feladatokat”, a gyakran változó közreműködők nevét és fejlődését.

Az előadás egy korábbi nemzeti színházi előadás szellemét fejlesztette tovább. Az 1939 márciusában bemutatott *Lúdas Matyi* ugyancsak Dékány András dramatizálásában és Pekáry tervezésében került színpadra Németh Antal rendezésében. Akkor egy vásári komédia hangulatát idézte, az 1954-es bábos feldolgozás pedig a vásári bábjáték stílusát és eszköztárát alkalmazta. Az előkészületekben a legautentikusabb vásári bábjátékos, Kemény Henrik is részt vett. Az előadás pontosan felidézhető, mert az intézet sorozatában megjelent Németh Antal rendezőpéldánya, Pekáry terveivel, fotókkal

11 Raffay Anna (1924–?) filmrendező, néprajzkutató, dokumentumfilmes.

12 Szokolay Béla (1891–1959) tanító, bábjátékos, a 20. század első évtizedeiben Blattner Gézával együtt sokat tett a művészi bábjáték elismertetéséért.

13 Óhidy Lehel (1925–1977) bábszínész, pedagógus, a Mesebarlang és az Állami Bábszínház alapító tagja. Több tanulmányt írt a hazai bábjáték történetéről. Értékes bábgyűjteménye ma az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet tulajdona.

14 Dékány András (1903–1967) író, tengerész, ügynök, asztalos. 1930-tól újságíró, kritikus. A rádió és a bábszínház számára készített adaptációkat. Ifjúsági és kalandregényeinek kedvenc témája a földrészek felfedezése.

15 Pekáry István (1905–1981) festő, iparművész, a neoprimitív stílus jelentős hazai képviselője. 1942-ben díszleteket és jelmezeket tervezett *Alban Berg Wozzeck* című zenedrámjának római bemutatójához.

illusztrálva.¹⁶ A díszletekkel kapcsolatban a rendező így fogalmazza meg elképzelését: „A vásári vándor-bábjátékosoknak az emberszínházi díszleteket naivan és primitíven utánozni próbáló kulisszáit kell a magas művészet szín- és formanyelvére lefordítanunk. [...] E célból olyan háttereket alkalmazunk, amelyekre minden rá van festve, és amelyek előtt csak a ténylegesen szereplő díszletelemek, bútorok stb. jelennek meg plasztikus megformálásban.” A rendezőpéldány pontos technikai leírásokat is tartalmaz bizonyos trükkök megoldásához. A szerény lehetőségek ellenére látványos, mozgalmasságú rendezői színház született. A történetet egy „képmutogató bábmester” vezette be, akit egy maszkot viselő bábjátékos alakított. Ő „a közvetítő a színpad és a nézőtér között, mindenféle értelemben. Tehát félig bábu maga is, félig ember. Maszkos színész a 19. század húszas-harmincas éveinek vándorkomédiásainak jellegzetes külsőségeivel” – olvasható a rendezőpéldányban.

Rajta kívül huszonnégy ember- és állatfigura vett részt az előadásban (a címszereplő négy változatban: saját alakján túl mint olasz indzsellér, mint Skorbuticus és mint lócsiszár); a hat „levonás” hat különböző helyszínen játszódtott. Ezenkívül Pekáry István egy pompás kurtinát tervezett, amelyen a képmutogatók modorában láthatók a történet legfontosabb eseményei: Matyi búcsúja édesanyjától, találkozás Döbrögivel a vásárrban és Döbrögi három megveretése.

Egy véletlen folytán jelen voltam a darab egyik januári próbáján. A rosszul fűtött Corvin téri helyiségben Németh Antal télikabátban irányította a munkát. A mostoha körülmények ellenére hihetetlen energiával dolgozott. Minden részletre kiterjedő precizitást követelt, hol higgadt-bölcs, hol indulatos instrukciói úgy törtek föl belőle, ahogy a szomjazó veti rá magát egy horpadt bádognakulacsra a sivatag közepén. Egyszerre volt részvétet ébresztő, megindító és imponáló. Akkoriban ismertem meg őt szemé-

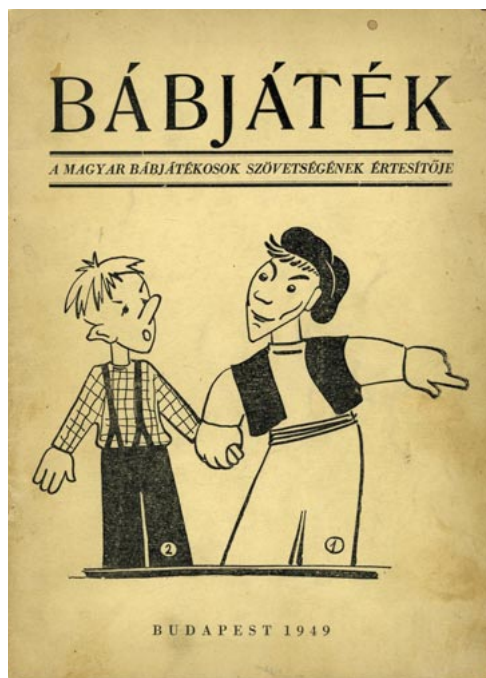


lyesen, és tizennyolc éves voltam. Sem az életről, sem a színházról nem sokat tudtam. Csak azt tudtam, hogy kicsoda Németh Antal. De ha nem tudtam volna, akkor is magával ragad a szenvedélye, amellyel igazi színházi légkört tudott teremteni a többségében műkedvelőkből, gyári munkásokból, diákokból, pedagógusokból verbuválódott alkalmi társulattal.¹⁷

A bábszínház iránti rajongása egész életén végigkísérte. Látenis módon mindig minden munkájában jelen volt. Teátrális szemléletében, a totális színházról vallott nézeteiben, a metafora iránti kifinomult érzékével megkomponált színpadi helyzeteiben. Az vonzotta a bábjátékhoz, amit Gordon Craig így fogalmazott meg: „Ha valaki papírra vet egy figurát, merev és komikus alakot rajzol. Az ilyen ember még csak nem is sejtí, mit rejt magában az az eszme,

16 Bábszínpad 15-16. szám, Bp., 1954.

17 A produkció premierjére végül a debreceni Ludas Matyi Bábszínházban került sor 1955. május 2-án. Ez volt az akkor alakult együttes színházalapító bemutatója.



amelyet most marionettnek nevezünk. Az arc komolyságát, a test nyugalmát összetéveszti a színtiszta egyszerűséggel és a torz szögletességgel. És mégis: még a modern bábok is rendkívüli jelenségek. Dübörögjön, vagy csak csöpörögjön a taps, az ő szívük nem ver se gyorsabban, se lassabban, jelzéseik nem válnak sem kapkodóvá, sem zavarodottá, és ha a hősnőre záporozik is a virág meg

a szeretet, arca éppoly szépséges, ünnepélyes és távoli marad, mint egyébkor. A marionettben több van felvillanó géniusznál és több a közszemlére kirakott személyiség rikító csillogásánál. A marionett az én szememben egy letűnt civilizáció valamely nemes és szépséges művészetének végső visszhangja.”¹⁸

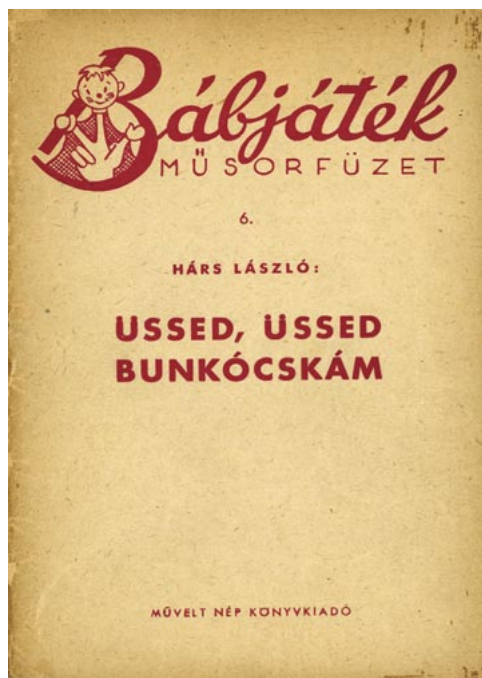
A Népművészeti Intézet még két évig kínált menedéket Németh Antalnak és a többi menekültnek. Aztán új nevet és új igazgatót kapott. Már Népművelési Intézetnek hívták, és „szakmai tudományos módszertani intézményként” deklarálták. Az új igazgató, az 1956 után újból megszilárduló pártállam hűséges és minden körülmények között megbízható katonája igyekezett száműzni azt a revizionista szellemet, amelyet elődje engedett kibontakozni. A nagytakarításhoz olyan levelek megírása is elengedhetetlen volt, amilyen 1958. október 4-i keltezéssel Németh Antal címére érkezett:

„Tisztelt Rendező Úr! Sajnálattal értesítjük, hogy a drámai osztály és a Színjátszó Akadémia átszervezése következtében munkáját, mint osztályvezető tanárát a most következő tanítási évadban nem tudjuk igénybe venni. Ugyanakkor kérjük, keresse fel az intézetet, mert szeretnénk, ha néhány elméleti előadást tartana az akadémián. Meruk Vilmos”¹⁹ igazgató.”

Németh Antal ironikus válasza elegáns gúnnal időzjelbe teszi az akadémia kifejezést, és közli, hogy a jövőben nem kíván részt venni a Népművelési Intézet munkájában.

18 Edward Gordon Craig: A színész és az übermarionett. Színház, 1994. 9. sz. Szántó Judit fordítása.

19 Meruk Vilmos (1921–2010) kultúrpolitikus, nagykövet, marxista filozófus. Az ötvenes években katonatiszt, 1958-tól a Népművészeti Intézet igazgatója, majd a Népművelési Minisztérium Színházi és Zenei Főosztályának vezetője. 1962 és 1964 között a Nemzeti Színház igazgatója. 1964-től a Színművészeti Főiskola marxizmus-leninizmus tanszékének vezetője.



ISLAND ON THE MAINLAND

In the fifties, Budapest had two idyllic islands for those active in creating the city's intellectual life. One was hidden within the walls of the State Puppet Theatre, the other in the Institute of Folk Art (later called the Institute of Folk Culture). This article concentrates on the activities of the Institute of Folk Art, its publications, its directors, and those internal and external collaborators – writers, musicians, directors, visual artists, dramaturgs – who were employed there and who could not get any publicity elsewhere in the 1950s.



Széman Richárd bajai kiállításának plakátja



Széman Richárd-portréja

THAT PLACE HAD A KIND OF SACRED HEARTBEAT...

The renewal, the search for a new path and the artistic development of the post-war street theatre and puppetry community were inextricably linked to the Winged Dragon International Street Theatre Festival in Nyírbátor. The festival brought together puppet innovators and young artists from the alternative theatre scene who were embarking on their careers at the time of the regime change. This interview features photographer Richárd Széman, whose wonderful photographs captured the festival events. He describes the impact of the festival on his own work: "You could say that my current photographs are theatre because I photograph objects, but I try to make them alive and create a universe, where a sphere is a planet from another universe (...) That's why I liked the puppeteers, because they could turn inanimate things, wood, rags, anything, into a living figure that danced in front of you."

Simándi Katalin

VOLT ANNAK A HELYNEK VALAMI SZENT SZÍVDOBBANÁSA...

**BESZÉLGETÉS SZÉMAN RICHÁRD¹ FOTOGRÁFUSSAL
A NYÍRBÁTORI SZÁRNYAS SÁRKÁNY NEMZETKÖZI
UTCASZÍNHÁZI FESZTIVÁL RÓL (1993–2018)**

A rendszerváltás utáni utcaszínházi és bábos alkotói közeg megújulása, útkeresése és művészi kibontakozása elválaszthatatlanul összekapcsolódik a nyírbátori Szárnyas Sárkány Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivállal². Nyírbátor a minorita templomban található Krucsay- vagy Passió-oltár nemzetközi szinten való megismertetése szándékával kapcsolódott 1993-ban a Barokk Nemzetközi Éve programsorozathoz. A Szárnyas Sárkány Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál művészeti koncepcióját Köllő Miklós pantomimművész, rendező, koreográfus, a Közép-Európai Barokk Év szervezőjének ötlete nyomán Szász Zsolt bábtervező, színész és rendező, valamint Tömörky Márta író, dramaturg, a Magyar Népművelési

Intézet bábos referense alkotta meg. A fesztivál elsősorban utcaszínházi formációknak adott ott-hont, egybegyűjtötte a rendszerváltás körül induló bábos újítókat és az alternatív színházi szcéna fiatal alkotóit. Interjúsorozatunk a szervezőket, alkotótársakat és a résztvevőket szólítja meg.

Simándi Katalin: Mikor kezdte el fotózni?

Széman Richárd: A gimnáziumban kezdtem el fényképezéssel foglalkozni. Beküldtem a Fotómagazinnak a diákfotó rovatba néhány képemet. Írtak róla, leközöltek belőle hármat is egyszerre³. Még nem voltak olyan jó fotók, mondjuk rosszak se: ágasbogas fa, templom előtt, egy kopogtató, meg ilyenek. És írták, hogy jó-jó, de menjek el embereket fotózni, ha

1 1958. július 12-én született Budapesten. 1966 óta él Cinkotán. 1974-től amatőr fotós, 1993-ban elvégezte a Bálint György Újságíró Iskola fotoriporter szakát. 1993-tól szabadúszó fotoriporter, majd kulturális újságíró a 168 óra, Hócipő, Reform, Élite, Füstölő, Premier magazinoknál. Készített reklámfotókat. Külső munkatárs az ABN AMRO Bank belső terjesztésű hetilapjánál. 1996-tól 2001-ig a Starface Színész és Modellügynökség fotósa, majd 2001-2003 az ügynökség fotóműtermének vezetője. 2001-től jelentek meg fotói a XVI. kerületi Kertvárosi Helytörténeti Füzetekben, 2007-től a sorozat képszerkesztője, valamint kötetek szerkesztője, írója és illusztrátora. Jelenleg a Budapest XVI. kerületi Kertvárosi Helytörténeti Gyűjtemény munkatársa, a Fotó- és Írártárház vezetője. Rendszeresen fényképezett utcaszínházi produkciókat. Több mint két évtizedig volt a nyírbátori Szárnyas Sárkány Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál hivatalos fotósa. Évekig fotózta a Nemzetközi Betlehemes Találkozó eseményeit. Képei megjelentek báb- és utcaszínházi kiadványokban, könyvekben és honlapokon. A MŰOSZ Karikatúraművészeti Szakosztálya alapító tagja. 1989 óta vesz részt egyéni és csoportos kiállításokon itthon és külföldön egyaránt. A Magyar Fotográfiai Múzeumban, valamint a Magyar Fotográfusok Házában (Mai Manó Ház) is megtalálhatók képei.

2 Névváltozatban: Szárnyas Sárkány Hete Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál.

3 Fotó, 1975 (22. évfolyam, 1-12. szám) A szerkesztő bírálata: „Széman Richárd (XVI. kerületi Szerb Antal Gimnázium 17 éves tanulója) három, technikailag kifogástalan, 9x12 cm méretű felvételével jelentkezett rovatunknál. Egy éve kezdett fényképezni Beirette SL 300 kamerájával és úgy véli – helyesen –, hogy kezdőnek ez a típus megfelelő. A tanuló kép objektívje kitűnő, éles rajzot ad, amit az itt bemutatott felvételei bizonyítanak. Különösen a *Kopogtató* c. (1. kép), közelről készített tárgyfotója meglepően finom rajzú, műszaki pontosságú reprodukció. Persze ehhez jól kellett exponálnia, jól kellett előhívnia a negatívot, hogy ilyen ügyes tanulmánykép kerekedjék ki belőle. Ilyen stúdiumok révén tanulhatjuk meg, mit jelent a tiszta vonalélesség, a tónusgazdagság, amikre majd akkor is szükségünk lesz, amikor a széppel kapcsolatos látási élményeinket akarjuk hatásosan megőrizni, érzelmeinket, gondolatainkat képileg kifejezni. (...) Most – eléggé szokatlanul – tematikus feladatot adunk ügyes kezű (sic!) diáktársunknak: készítsen felvételeket (riportot) egy gyermekjátásztól életéről, figuráiról, történetéről. Többször is látogasson el a grundra, és figyelje meg a legzesebb, jellemző jeleneteket, eleven pillanatokat. A legsikeresebbnek talált képekből küldjön egy sorozatot véleményezésre. Kíváncsiak vagyunk mit lát meg és élményeit adott eszközeivel hogyan önti hatásos, kifejező formába.”



Utcaszínház 1975. május 1.



Gilles (MÉG Színház) 1994.



Věra Ríčařová és František Vitek: Piškanderdulá című előadása



Menet a főutcán

riporter akarok lenni. Kimentem '75-ben az Ikarus majálisra, és ott volt egy Utcaszínház⁴ nevű alakulat. Azt körbefotóztam, de úgy rendesen. És beküldtem. Le is közölték⁵, és azt mondták, hogy ez már egy rendes képriport. Azokból a fotókból a legjobb egy csuklós nőt ábrázoló kép, ezt többször ki is állítottam. Aztán gyakorlatilag amíg Tömörty Mártát⁶ meg nem ismertem, addig ez szunnyadt bennem.

S. K.: Az érettségi után mivel foglalkoztál?

Sz. R.: Nagyon sok helyen dolgoztam, mindenféleképpen. Először aranyöntő betanított munkás voltam a Pénzverdében. Utána elmentem az Állami Könyvterjesztő Vállalathoz (ÁKV), és ott elvégeztem az összes iskolát, amit lehetett: könyvesbolti eladó, antikvárius meg könyvesboltvezető képzéseket. Közben felvételiztem filmrendező szakra, operatőr is voltam, mert akkoriban inkább a filmezés érdekelt. Az összes egyetemre volt diákigazolványom –

akkor még lehetett ezeket hamisítani –, filmklubokba jártam, naponta három filmet is megnéztem. Volt hogy nem dolgoztam, volt hogy mozit takarítottam. Vagy 5 évig voltam a televíziónál segédoperatőr. Szabadúszó voltam. De ez már elég cigányélet volt. Így aztán megint visszajöttem az ÁKV-hoz, ahol az antikvárraktárnak lettem vezetője.

S. K.: És hogyan lettél színházi, pontosabban utca-színházi fotós?

Sz. R.: A rendszerváltás után nemsokkal megszűnt az ÁKV és én 1993-ban munkanélküli lettem. Ekkor végeztem el a Bálint György Újságíró Iskola fotoriporter szakát. Az újságíró iskolában Tömörty Mártáék formációját, a MÉG Színházat⁷ választottam vizsgatémának. Főleg a próbákat fényképeztem, meg persze az előadásait is. Rengeteg negatívot készítettem.

S. K.: Aztán többek között te lettél a nyírbátori Szármás Sárkány Utcaszínházi Fesztivál hivatalos fotója.

4 A hatvanas évek végén, a hetvenes években működött az Utcaszínház is, mely „A hazai amatőr színjátszásban egyedülálló műfajú előadásokat hoz létre (...) A populáris hangvételű, nyíltan agitatív célú, általában a munkások és a közvetlen vezetők közötti viszony visszásságait kipellengérező előadásait piactereken, utcán, táborokban, ritkábban művelődési házakban adják elő. (Nánay István: *Dramát játszó amatőrök*. In: *Színház*, 1978. május. 11. évf. 5. sz. 20. p.) A tizenkét évig működő alternatív társulat összetartója, szellemi vezetője Hegedűs Tibor volt. Idézet tőle: „Kapóra jött, hogy a hatvanas évek közepétől a művelődéspolitikai teret nyitott az amatőr színházi mozgalmaknak, sőt támogatta őket. Ez hihetetlen energiákat szabadított fel. Új szemlélet és formai megoldások, sőt mellőzött vagy elhallgatott modern írók, költők művei kerültek előtérbe. Négyezer ilyen társulat működött az országban, megannyi közösség eltérő ízléssel, merész gondolatokkal. Velünk már nem boldogult olyan könnyen a cenzúra, mint kezdetben hitték. A hatvanas évek végén alakul meg a hatalom által éppen megürit Orfeo együttes, a Stúdió K, az Egyetemi Színpad és Halász Péter társulata. E társulatok előadásai (...) rövid időn belül a fiatal értelmiségiek társadalmi és szellemi életének meghatározó fórumaivá váltak. A mi utcaszínházunk más úton járt, mint az előbb említett színházak. Nekünk a hétköznapi embert kellett megszólítanunk. Ezt csak úgy lehetett elérni, ha rájön, a játék róla szól. A commedia dell'arte-hoz, a vásári előképekhez nyúltunk vissza. Nem használhattunk irodalmi szövegeket, harsányan és egyértelműen kellett fogalmaznunk. (...) Jórészt faluról elmenekült hajdani parasztemberek, identitásukat veszített cigány emberek „építették a szocializmust”. Mi ennek a rétegnek játszottunk. A munkásszálláson élők voltak a leghálásabbak. Igaz, előbb zenélve, zajongva végig kellett vonulnunk a szállások folyosóin. Az így összetaborozott közönség sokszor egy faluból, egy családból jött. A bohócfréfiaként előadott történetekben magukra ismertek, nagyokat nevettek.” (Kormos Valéria: *Balhás tizenkettő*. In: *Magyar Nemzet*, 2009. február 21. 32. p.)

5 *Fotó*, 1977 (24. évfolyam, 1-12. szám) Szerkesztői vélemény: „A kapott feladatot, hogy készíts gyakorlásul fényképes beszámolót (riport) valamilyen eseményről, elismerésre méltó módon teljesítetted. Négy-öt képben, melyek közül akármelyik külön-külön is megállja a helyét, az egyik pesti köztéri időszakonként működő ún. utcaszínház életét és szereplőit nagyon hatásosan mutattad be. A sorozatból való az itt közölt, a témát jellegzetesen és tömören megpendítő szép kép is. (...) Ha elképzeljük, hogy egy újságíró is veled volt, írásos tudósításának illusztrálására felhasználhatná a képeket, minthogy a követelményeknek fotótechnikailag is megfelelnek azon túl, hogy velősek, tartalmasak, hitelesek.”

6 Tömörty Márta (1944) a Magyar Művelődési Intézet báboz szakreferense, író, dramaturg, bábszínész. Széman Richárd felesége révén rokonai kapcsolatban állnak.

7 MÉG (Misztérium és Gravitáció) Színház 1990-ben alakult utcaszínházi formáció, tagjai: Bassola Richárd, Bedő Mónika, Szász Zsolt és Tömörty Márta. 1994-ben a társulat felbomlott, a Még Színházat Bassola Richárd és Bedő Mónika vitte tovább, Szász Zsolt és Tömörty Márta pedig Bálint Károlyal létrehozta a Hattyúdal Színházat.

Sz. R.: Amikor Szász Zsolték elindították a fesztivált⁸, természetesen adódott, hogy engem is elhívtak fotósra. Valami miatt nem jutottam el az első fesztiválra, de a másodikon már ott voltam. 1994-től gyakorlatilag az összesen fotóztam⁹ egészen 2015-ig. Az elején videóztam is. Nem tudom, hogy megvannak-e azok a videók, kíváncsi lennék rájuk, érdekes lenne visszanézni a régi felvételeket. Emlékszem, nagyon idegesítet, hogy amikor videóztam, akkor folyton olyan témát láttam, amit fotózni kellett volna, és fordítva. A végén azt mondtam, hogy csak az egyiket csinálom, és nyilván inkább a fotót választottam.

S. K.: *Körülbelül hány fotót csináltál az előadásokról?*

Sz. R.: Fú, nagyon sokat. Nem tudom pontosan. A filmeseket még nehezebb megmondani. De szerintem évente minimum 10 tekercset ellőttem, 3-4000 fotót biztosan csináltam egy alkalommal. 2003-tól álltam át a digitális fotózásra, az még kb. 14 000 darabot tesz ki.

S. K.: *Tulajdonképpen '94-től az összes előadásról készítettél felvételt?*

Sz. R.: Azt azért nem mondom, hogy az összesről, mert mindenem nem tudtam volna ott lenni. Megbeszéltük a többi fotóssal, Révész Robival¹⁰ és Konyha Mikivel¹¹, hogy ki melyik előadásra megy. Az elején ott volt még egy Sziszi becenevű lány is, Szilágyi Erzsébetnek¹² hívták, ő is fotózott. Aztán

ott volt Seres Géza¹³ is. De leginkább Robival, majd később Miklóssal fotóztunk, megegyeztünk, ki melyik előadásra megy. Így tudtuk megoldani. Mindketten jó fotósok, gyönyörű képeket készítettek. Robi főleg fekete-fehérral dolgozott, de az néha még előny is.

S. K.: *Tehát a fotóitokból rekonstruálni lehet az egész fesztivált és valamelyest érzékeltetni azt az atmoszférát, ami ott volt?*

Sz. R.: Igen. Hármunk munkájából gazdag összeállítás kerekedne ki. Meg a videófelvételekből. Más is videózott, például Márta kollégája a Művelődési Intézetből, Nagy Attila János¹⁴. Aztán Oláh Olivér¹⁵ is készített filmeket. A fesztivál programfüzetében megjelent írások Tömöry Mártától és Kémeri Attilától¹⁶ szintén nagyon jól megjelenítik a nyírbátori hangulatot.

S. K.: *Hogy emlékszel vissza a fesztiválra?*

Sz. R.: Volt egy időszak, amikor gyakorlatilag a fesztivál három napja volt a nyaralásom. Nekem ez nem munka volt, én ott feltöltődtem. Nagyon szerettem csinálni. Remélem, ez látszik a képeimen is...

Szeretem magát a műfajt is, nyilván eleve volt oka, hogy az utcaszínházat választottam témának. És a nyírbátori fesztiválnak volt valami egészen sajátos, különleges hangulata már a kezdetektől, sőt, akkoriban – amikor még nem három napos volt, hanem legalább egy hetes – még egy kicsit erőteljesebben is. Szász

8 A Szármás Sárkány (Hete) Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál 1993-ban indult Nyírbátorban. Szervezője Dózsa György kulturális vállalkozó, művészeti vezetője Szász Zsolt bábo, bábszerző, bábkészítő és rendező, állandó munkatársa Gédia Katalin volt. Az utolsó fesztiválra 2018-ban került sor.

9 2006-ban családi okok miatt nem vett részt a fesztiválon.

10 Révész Róbert (1963) fotóművész. Az 1990-es évektől rendszeresen fotografált színházi, táncszínházi, balettelőadásokat magyarországi és vajdasági helyszíneken. Jelenleg szülővárosa és a környék lakosait, erodáló építészeti emlékeit, tájait örökíti meg. Fotói Az idő rancái. Zentai anizixok c. kötetben jelentek meg (Újvidék, 2021).

11 Konyha Miklós (1955) amatőr fotós. Nyíregyházán született, jelenleg Vásárosnaményban él. Természetfotózás mellett szocio- koncert- és színházi fényképeket is készít.

12 Szilágyi Erzsébet az Országos Széchényi Könyvtár Fényképtárának volt munkatársa.

13 Dr. Seres Géza (1949) fotóművész. Nagylétán született, 1972-ben villamos üzememelői diplomát szerzett, majd 1981-ben orvosi diplomát. 1987-ben társadalomorvos tanakvizsgát tett. 1987-től tagja a Magyar Fotóművészek Szövetségének, 1995-től a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének. 2007-ben belépett a FIAP (a Nemzetközi Fotóművész Szövetség Művésze) tagjai közé. Debrecenben él, alkot és tanít.

14 Nagy Attila János operatőr, filmrendező. Filmes pályafutását a MAFILM Játékfilm részlegénél kezdte. Évtizedekig a Magyar Művelődési Intézet Látószög Stúdióját vezette.

15 Oláh Olivér operatőr, filmrendező. A színház.tv, majd a PALETTA MÉDIA Kft. vezetője, színházi előadások profi felvételével foglalkozik.

16 Kémeri Attila újságíró, webszerkesztő. Többek között a Sziget, a szegedi Thealter, a győri Mediawave és a nyírbátori Szármás Sárkány Fesztivál sajtómunkatársa. Széman Róbert több fotókiállításának kurátora.



Nyitómenet Nyírbátor főterén, 2010



Korona Teátrum a Papok rétjén



A Papok rétje, 1994

Zsolték már két héttel azelőtt odaköltöztek, sátrakban laktak, és közösen építették, faragták, csinálták a helyszínt a helyi fiatalokkal. Tulajdonképpen ez a közös munka volt az egyik oka, hogy ilyen jól sikerült fesztivál volt a Szárnyas Sárkány. Maga a hely is olyan volt, mintha erre találták volna ki. Volt annak a helynek valami szent szívdobbanása. Egy tó, egy kolostor, templom, és – még az elején, a lepusztultsága ellenére is – egy nagyon hangulatos tér. És erre a helyre szervezték az előadásokat. De milyeneket! Nagyon szeretek színházat fényképezni. Téglaszínházban, hagyományos színházi körülmények között azonban ritkán fotóztam. Pontosan azért, mert ott nagyon ritkán találtam meg ezt a fajta hangulatot. Bár ez nem is hangulat, annál jóval több... Egy átlagos színházi előadásban nem találtam meg azt a fajta katarzist, amit Nyírbátorban bármelyik utcaszínházi produkcióban vagy bábos darabban igen, mert ezek az előadások szabadok és függetlenek voltak.

A legfontosabb az volt, hogy a fesztivál nem csak előadások füzére volt, hanem egy közös munka

is azokkal a fellépőkkel, akiket be lehetett ebbe vonni. Volt, hogy már a fesztivál előtt elkezdődött a közös munka, de általában a fesztivál három napján ívelt át. Először volt egy nagyon látványos nyitó felvonulás, ami annak ellenére, hogy csupán a szereplők seregszemléje volt, valójában hozzátartozott a fesztivál ünnep-jellegéhez, ahogy körbejárták a főteret, ahogy átvették a város kulcsait és hírül adták a lakosoknak, hogy kezdetét veszi a Szárnyas Sárkány Fesztivál. Eleinte a polgármester felajánlott egy hordó bort, amit a Papok rétéjén, a fesztivál fő helyszínén vertek csapra. Révész Robi elküldte nekem az egyik fotóját: ott állok a rétközepén, ahol osztják a bort, körülöttem meg ott vannak az emberek, a nyüzsgés. Félelmetes ereje van annak a fotónak, olyan, mint egy vízió. Aztán mentek egymás után az előadások, de közben mindig volt valami meglepetés, programváltozás, csúszások. De ez hozzátartozott az egészhez. És a végére megint csak összeállt egy közös produkció, ami Nyírbátorhoz és a Báthoryakhoz köthető sárkányos küzdelmet mutatta meg.



A góyalábas: Rumi László

Talán a '90-es évek végén, 2000 körül volt a fesztivál csúcspontja. Akkor olyan dolgok voltak, hogy néha még fényképezni is elfelejtettem! Ott álltam, és csak néztem döbbenet, aztán kapcsoltam, hogy hoppá, kéne csinálni egy-két fotót is. Ilyen volt a szentpétersvári társulat *Orlando* előadása¹⁷. Az olyan gyönyörű, misztikus élmény volt, hogy majdnem sírtam. Pedig amikor az első nap elkezdték rendezni a teret és hozták be a vasakat, azt gondoltam, hogy na, megint valami posztmodern baromság lesz itt. Akkor még tíz év sem telt a rendszerváltozás óta, és valahogy

ez még meglátszott a színészeken. Ott laktunk együtt, láttuk őket nap mint nap, teljesen hétköznapiak voltak. És aki mellett elmentem, és nem is néztem volna ki belőle, hogy színész, az az előadásban király lett! Több helyen zajlott a játék, a tömegben szaladgáltak körbe-körbe, és én úgy éreztem magam, mint amikor Tarkovszkij pogány ünnepét néztem az *Andrej Rubljov*-ban¹⁸. Látomásos Bosch¹⁹ víziókat éltünk át lángoló vasszerkezetekkel és az azt feloldó közös esőtáncsal... Nekem ez volt az egyik tetőpont. De nagyon sok apró csoda

17 Formálnij Tyeatr/Theater Formal (Szentpétersvár): *Orlando Furioso* (játék óriásfigurákkal és pirotechnikai elemekkel), 1997. július 4. (V. fesztivál)

18 Andrej Tarkovszkij filmje, az *Andrej Rubljov* 1964–1969. között készült, elnyerte a kritikusok díját az 1969-es cannes-i fesztiválon. Forgatókönyv: Andrej Tarkovszkij, Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij. „Egy alkalommal – alighanem a nyári napforduló történelem előttről származó ünnepnapján (a hazai néphagyományban Szent Iván napja) – Rubljov fáklák libegésére lesz figyelmes a folyóparton; megbabonázva követni kezdi őket. Ősi titkos szertartásra, a régi istenek szerelemünnepére gyűlik a pogány hitet őrző ifjúság; ruhátlanul, lobogó fáklákkal, szépséges vadakként szaladnak, s az erdőneszek mellett a szabad szerelem gyöngéd hangjai töltik meg a levegőt. (...) A szeretést lenyűgözi az archaikus varázslat, az ösztönök tiszta ereje, egyre közelebb merészkedik, és megbámul egy érkező hamvas szépséget. Míg kísértője elsurran a bozótban, Andrej csuhája lángra gyúl az egyik tábornőz mellé lépve. A filmtörténet egyik legszebb organikus jelképe ez: egyszerre beszél a főhőst is magával ragadó erotika erejéről és hozza perspektívába az általa megvetett bűnt, a pokol képzeit.” In: Bella Tamás: *Az alkotás ikonosztáza, avagy most tél van és csend és ló és halál*. <http://www.filmkultura.hu/regi/2005/articles/reviews/andrejrubljev.hu.html>

19 Hieronymus Bosch (1450 körül – 1516. augusztus 9.) németalföldi festő.



Teatro Due Mondi:
Parade című előadás

is volt, amelyeket a fesztivál ideje alatt, mint gyöngyöket, egymás után fel lehetett fűzni. Olyan előadásokat hoztak oda, amiket különben nem láthattam volna. Például a cseheket²⁰. Vagy a brazil gólyalábasokat²¹, akik egy nagyon energikus, keresztény gyökerű karnevált hoztak a térre...

S. K.: *Bárhoz belesöpphenhettünk egy-egy utca-színházi, bábos vagy mutatóványos előadásba.*

Sz. R.: Igen, és ráadásul minden este, az előadások után hajnalig mulatság volt, tánc, ünnep. Amikor kint dühöngött a vihar, a sátorban csurgott az ember nyakába az eső, mégis ott táncoltak bent az emberek. És félelmetesen jó zenék voltak!

Aztán Zsolték kitalálták a Korona Teátrumot²², és az is nagyon odaillő volt. Épített, zárt színházi tér, és mégis... Ebben ugyanúgy utcaszínházi, báb- vagy egyéb produkciók mentek, de mindenképpen szabad és friss volt az összes előadás. Nagyon jól ki tudták választani, hogy melyik darabnak kell egy kicsit intímebb tér, ez kapott teret a Koronában, és mi mehett kint a Papok réjtjén vagy másutt a szabadban.

S. K.: A 2010-es évektől azonban már érezhető volt a lassú hanyatlás.



Tűztánc a Papok réjtjén

20 Forman testvérek, Hugo Forman, Věra Ríčařová és František Vitek (Drak Színház), Divadlo Continuo, Divadlo Minor stb.

21 Companhia Brasileira De Mistérios: *Szent György és a sárkány*, 2000. július 8. (VIII. fesztivál)

22 A Korona Teátrum a 2002-es fesztiválra készült el. Ötlet: Szász Zsolt, Boráros Szilárd és Ádám Zoltán. Tervező és kivitelező: Boráros Szilárd és Ádám Zoltán. A kivitelezési munkálatok a móri művésztelepen zajlottak Korompai Péter keramikusmester segítségével.



Dózsa Gyuri emlékére, 2009



Kemény Henrik portréfotója kedvenc bábjával

Sz. R.: Mindig voltak – főként anyagi természetű – problémák, de leginkább onnantól lehetett érzékelni a hanyatlást, miután már nem Zsolt volt a művészeti vezető. Nem egyszerű ember Zsolt, de szerintem nagyon jól vitte a hátán a fesztivált. És nagyon érezte ezeket a dolgokat. Kitalálta, megszervezte, ott volt mindenütt, belerakta az egész életét... És lehet síni azon, hogy vége lett a fesztiválnak, de én azt hiszem, hogy körülbelül ennyi volt benne.

2015-ben, a legutolsón, amelyen ott voltam, ugyan a fesztivál összes, szokásos eleme felsorakozott,

előadások is voltak, jók-rosszak, de már nem éreztem a fesztiválnak ezt a korábban emlegetett ívét. Ráadásul a záró sárkány-akció teljes mértékben arcul csapta a nyírbátori fesztiváltradíciót. Kijelentették: a sárkány úgy döntött, hogy ezt a szép várost nem rombolja le és hazament az otthonába. És utána elégettek egy sárkányt... Na, ilyen nincs...!

2016-ban már csak a kicsi összejövetelen²³ vettem részt Dózsa Gyuriéknál. A nagy fesztivált, amit akkor már átvett a város, meg se néztem.

S. K.: *Ekkor vette át a fesztivál szervezését a város, amit végül 2018-ban rendeztek meg utoljára.*

²³ 2016-ban Nyírbátor vezetése átvette a fesztivál szervezését Dózsa György cégétől. A korábbi alkotótársak ebben az évben az akkor már nagybeteg Dózsa Györgynél találkoztak. Kémeri Attila sajtóközleménye 2016. február 9-én: „Tisztelt Fesztiválozók! Kedves Művész Barátaink! Úgy tűnik, kifáradtunk, nem a munkában és a lelkesedésben, hanem a pénztelenségben. Tájékoztatjuk fellépőinket és tisztelt közönségünket, hogy a Szárnyas Sárkány Fesztivál rendezési jogát kényszerű okok miatt Nyírbátor városra ruháztuk. Nem csak önmagunkkal, hanem partnereinkkel, fellépőinkkel és közönségünkkel szemben is felelőtlen lépés lenne, több mint kockázatos, egy veszteséges fesztivált bevállalni. Nagyon sajnáljuk, hogy a Nyírség legkülönlegesebb szabadlevegős fesztiváljához többé nincs közünk. Mi, a Szárnyas Sárkány eddigi stábjá, sok munkát fektettünk ebbe a fesztiválba, s legalább olyan szomorúak vagyunk, mint Önök. 23 éven át építettük Nyírbátor város fesztivál-jellegét, arculatát, olyan igényes, ám az utca emberének is tetsző produkciókat mutattunk meg, akikkel a közönség nagy része egyébként nem találkozott volna. Egy olyan, a szakma által nemzetközi szinten is elismert seregszemlét hoztunk létre a városban, amely az ország egyetemi nagyvárosai, megyeszékhelyei is elismeréssel figyeltek. 2009-ben a Magyar Fesztivál Szövetség „Kiváló művészeti fesztivál” minősítést ítél a Szárnyas Sárkánynak. 2015-ben a fesztiválon képviseltette magát az Euronews hírcsatorna közismerten igényes kulturális rovatának forgatócsoportja. Ennek köszönhető, hogy a nyírségi kisvárost és rendezvényt kontinens-szerte 17 európai nyelven mutatták be. A fesztivál mérlege: 23 ÉV - 450 FELLÉPŐ – TÖBB MINT 1000 PRODUKCIÓ. Bőrünkön érezzük, igaz a mondás, miszerint „Egy próféta sem kedves a saját házában.” (Lk. 4.24.) Megértő figyelmüket és eddigi kitartó, lelkes látogatósaikat, biztató szavaikat megköszönve, a Szárnyas Sárkány csapata nevében a Szárnyas Sárkány művészeti tanácsa: Dózsa György fesztiváligazgató, Gédra Katalin gazdasági vezető, Fekete Dávid művészeti vezető, Kémeri Attila főmunkatárs.” <https://kemerii.wixsite.com/sarkany>

Sz. R.: Elvették Dózsa Gyuritól a fesztivált, talán ebbe halt bele. A sárkány-tér tavába szórták a hamvait... Kész, ewel vége a fesztiválnak. Nem is lehet föléleszteni. Talán így lett kerek Dózsa Gyuri temetése napján jóval előbb érkeztem. Teljesen üres volt a tér, kiültem egy padra, és rám zúdult ez a 23 év... Megmagyarázhatatlan érzések törtek rám, pillanatképek kavargtak bennem, mint amikor álmodik az ember. Például amikor Zsiráf²⁴ ott csónakázott a tó közepén és kis gyertyák úsztak a vízen. Meg nagyon sok ilyen emlékfoslány... Furcsa volt. Álomszerű... És ilyen ritkán adódik az ember életében...

A hosszú évek alatt annyi mindent szívtam magamba ezektől a színészektől, utcasóktól, bábosoktól, zenészektől, meg ennek az egésznek az ívétől, hogy nem is tudom, ezt az űrt mivel fogom kitölteni. Persze, vannak rá kísérletek Biatorbágyon²⁵, Hottón²⁶ vagy Kapolcson²⁷, de nem tudom, hogy el tudják-e érni a Sárkány legjobb éveit.

S. K.: Azt hiszem, mindannyiunk számára meghatározó élmény marad a fesztivál. Mi volt a titka? Sokszor emlegetted, hogy a Szárnyas Sárkány Fesztivál egy ünnep volt. Miért érezted annak? Meg volt fogalmazva ez, a fesztivál ünnep-jellege?

Sz. R.: Igen, a szervezőknek ez bevallott szándéka volt. Azért volt ünnep, mert a helyszínnek, az építésnek, az előadásoknak, az egésznek összekötő láthatatlan ívnek, a közös záróprodukciónak, az esti táncnak, közös éneklésnek volt valami megmagyarázhatatlan töltése. Akár még erotikus töltete is lehetett, mint amikor a Dacha Braha²⁸ énekelt. Az embernek minden egyes érzéke kapott valami löketet. Három napra az egész világ elemelkedett a hétköznapioktól.

S. K.: Mi fogott meg az utcaszínházban?

Sz. R.: Leginkább az, hogy minden esetlegességük ellenére mégis milyen mélyek a figurák. Az iróniájuk, az elnagyolt, furcsa világuk nagyon közel áll hozzám. Például Italo Calvinótól²⁹ nagyon szeretem az *Eleink*. A kettészelt őrgrófját meg *A nem létező lovagot*, ezekben szintén olyan fura figurák szerepelnek, mint amilyenek az utcaszínházi produkciókban láthatóak. Vagy azok az előadások, amelyek igazából nem is egy történetet mesélnek el, hanem olyanok, mint egy látomás. Ilyen volt Věra Ríčařová *Piškanderdulá*³⁰ bábelőadása is: füzerei a mozdulatoknak, fénynek, játéknak. Ezek nagyon vonzanak, még most is. Valójában ez a groteszk, furcsa látvány és humor ragad meg egy előadásban.

24 Harsay Gábor (Zsiráf) színész. A '80-as, '90-es évek alternatív színházi műhelyeinek tagja, rendszeresen játszott a Szkéné Színházban is.

25 A Biatorbágyi Bábos Napot 2016-ban hívta életre a városban élő és alkotó Néder Norbert (Láda fia Bábszínház) és Tóth Kriszta (Álomszög Társulás).

26 A Hottón élő Boráros Milada-Boráros Szilárd házaspár (Magamura Alkotóműhely) és a Pfeifer Zsófia-Varga Péter házaspár (Ziránó Bábszínház) szervezte zártkörű, szakmai jellegű Banándobozos Fesztivál először 2007-ben került megrendezésre. Ebből a kezdeményezésből sarjadt ki a Hottói Bábparádé, melyet először 2011-ben rendeztek meg a falu főterén.

27 A kapolcsi Bondoró Utcaszínház Fesztivált első ízben 2018-ban szervezték meg.

28 Dacha Braha etnofolk zenei együttes, a kijevei DAH Színház előadásainak állandó szereplője. Nyírbátorban 2005. július 10-én léptek fel (XIII. fesztivál).

29 „A 20. századi olasz irodalom egyik legnagyobb, iskolát teremtő és nemzetközileg is páratlan népszerűségű alkotója, Italo Calvino (1923–1985) három történelmi kisregényét fogja egybe ez a mára már legendás cím. Az elsőnek a hőse Nagy Károly kiváló lovagja. Agilulfo élen jár a harcban, a fegyelemben, az adminisztrálásban, szép nők rajonganak érte, de nincs teste: amikor feltolja sisakja rostélyát, a semmiből szól a hangja. A második történet hőseit a török harcokban kettészelik: a hibákkal és erényekkel megvert és megáldott egész emberből két fél lovag lesz, egy gonosz és egy jószágos. Az utolsó kisregény hőse egy bárófi a 18. századból, aki gyerekkorában dachból felmászik egy fára – és soha többé nem ereszkedik vissza: egész életét a lombok, erdők magasában tölti, onnan szemléli tevékenyen és mégis kívülről, a koreszmének elkötelezetten és mégis felülről, a forrongó világot.” <https://europakiado.hu/konyv/eleink-a-nem-letezo-lovag-a-ketteszelt-orgrof-a-famaszo-baro>

A színháznál nagyon fontos a fény, ahogy a fotózásnál is. Nagyon megfog például, ahogy a fényrel játszanak. Meg a szavakkal, mint Kemény Heni bácsi. Mert ő nemcsak a bábokkal játszott, hanem a szavakkal is. A Szárnyas Sárkányon látott előadások többségénél tehát megvoltak mindazok a dolgok, amiket szeretek, át tudtam ezeket élni, és éreztem, ahogy a fesztivál ideje alatt mindez összesűrűsödik. Gyakorlatilag egy sajátos világ, egy univerzum jött létre, ami filmben leginkább Fellininél jelenik meg: erről szól gyakorlatilag valamennyi filmje. Vagy Bergmannál, pedig ő elég szikár: *A hetedik pecsétnek* gyakorlatilag az utcaszínház meg a haláltánc a témája. És ez így együtt megvolt Nyírbátorban is. A bábosokat is ezért szerettem, mert élettelen dolgokból, fából, rongycsomóból, bármiből pillanatok alatt egy élő figurát varázsoltak, ami előtted táncolt. És ha jó volt az előadás – és Nyírbátorban többnyire nagyon jók voltak az előadások –, akkor elhitted, hogy ez az élettelen valami tényleg mozog, él, és neked mesél valami szépséget vagy borzalmat.

S. K.: A *Szárnyas Sárkány Fesztiválon* látottak nagy hatással voltak fotóművészetedre is.

Sz. R.: Igen! Mert ugyan elvégeztem a fotóriporter iskolát, de igazából nem voltam jó fotóriporter, mivel soha nem érdekelt az aktuálpolitika. Úgy éreztem, hogy amiket én csinállok, azok ez alatt és efölött vannak. Ezért nem ebbe az irányba mentem. Valami mást akartam. Aztán 2008-ban kitaláltam egy új dolgot, a dokumentológiát³¹. Eredetileg ez egy kiállítás volt a Mai Manóban³², az volt az első ilyen sorozatom, a fele annak is színházi témájú volt. Mindenképpen elmondható, hogy az utcaszínház ihletésére alakult ki az a látásmód, ahogyan jelenleg dolgozom. Tulajdonképpen vehetjük ezeket a mostani fotóimat is színházinak, mert ugyan tárgyakat fényképezek le, de megpróbálom élővé tenni őket és egy univerzumot csinálni belőlük, amiben például egy gomb egy másik univerzum bolygója. És ezekhez a fotóimhoz időnként haikukat is írok. A 60. születésnapomra pedig megleptek a kollégáim egy saját fotóalbummal³³, ahol mindebből kézbe vehető mustrát tudtam összeállítani!

30 A *Piškanderdulá* c. bábdarab František Vitek bábfaragó és Věra Říčařová színésznő legendás előadása, melyet nagy sikerrel játszottak Csehországban és külföldön egyaránt. Věra Říčařová (1936) a bechynői kerámiaiskolában végzett, majd felvételt nyert a Prágai Előadóművészeti Akadémiára. František Vitek (1929) fadaragónak tanult, 1948-ban végzett. Idővel a brünni Radost Színház színpadtechnikusa és bábtervezője lett. Bábjairól nagy hatással voltak a hagyományos cseh marionettek. Říčařová és Vitek az újonnan alapított hradec králové-i Kelet-Cseh Bábszínházban (a mai DRÁK Színházban) ismerkedtek meg. 1967-ben házasodtak össze. A DRÁK Színházról a 90-es években távoztak, ettől kezdve legendás bábdarabjukkal, a *Piškanderdulával* léptek fel. Az előadás valójában egy expedíció, mely a bábjátszás legmélyebb rétegeit igyekszik felfedezni. Címét egy hradec králové-i ház falán talált gyermekírás ihlette. A feliratnak látszólag semmi értelme nem volt, ám – talán éppen ezért – jól tükrözte előadásuk egyik alapelvét: visszatérést a gyermeki kreativitáshoz. Másik ihletforrásuk a bábszínház évszázados hagyománya volt. František Vitek figurái meztelenek, így anatómiájuk és mechanikájuk a nézők számára is jól megfigyelhető. Věra Říčařová mesterien játszik velük: hol a legapróbb részletig kidolgozza a bábok gesztusait, hol durva kegyetlenséggel hagyja, hogy a bábu a földre essen, s így a fabáb hangszerként szólaljon meg.

31 „A múlt különböző rétegeiből kibányászott pillanatok univerzuma. Egységbe rendezett tér, fény és idő.” (Széman Richárd)

32 Széman Richárd *Dokumentológia* c. kiállítása 2009. december 10-én a Mai Manó Galériában.

33 Széman Richárd: *Mert az idő könyörtelen jonatán, avagy: kocódó világ tüköre. Képhaikuk és szóvíziók*. Budapest, 2019.



Haller József.
Fotó: ismeretlen



Antal Pál. Fotó: ismeretlen,
forrás: Ariel Ifjúsági és
Gyermekszínház Archívuma,
Marosvásárhely



Haller József, Maria Mierluț.
Fotó: ismeretlen
Forrás: Ariel Ifjúsági és
Gyermekszínház Archívuma

Novák Ildikó

BELSŐ ÉS KÜLSŐ HANGOK

HALLER JÓZSEF BÁBSZÍNHÁZI UNIVERZUMA

Ez az írás csupán törékeny kísérlet arra, hogy egy olyan bábszínházi alkotó munkásságát próbáljuk meg felidézni, akinek a jelenléte meghatározó fontossággal bírt a 20. század második felében kialakult és megerősödött romániai művészi bábjáték fejlődésében.

Haller József bábszínházi alkotómunkájának ideje (1959–1999) egy olyan rendhagyó bábtorsténeti időszakra esik, amely kétségtelenül olyan korszak (ugyanis ma már biztonsággal állíthatjuk, hogy ez volt Romániában a művészi bábjáték kialakulásának és meghonosodásának ideje, amely ugyan a szovjet modell alapján jött létre¹, de olyan alkotók szakmai találkozásain csiszolódott, mint Antal Pál, Kovács Ildikó, Fux Pál, Horea Davidescu, Margareta Niculescu, Petru Valter, Stefan Lenkish rendezők munkássága, hogy csak néhány nevet említssek a teljesség igénye nélkül), amelyben az alkotók egymás munkáit látva és megismerve az egészséges versenyszellem és szakmai igényesség jegyében folyamatos fejlődésre és megújulásra törekedtek².

Haller József képzőművész (szobrász, grafikus, festő-művész, illusztrátor), bábszínházi báb- és díszlettervező 1935. január 24-én született Szatmárnémetiben és 2017. március 2-án hunyt el Marosvásárhelyen. Az *Erdélyi Műtárban* található adatok szerint 1949–1953

között a kolozsvári Művészeti Szakközépiskolában festészetet, majd a Képzőművészeti Főiskolán szobrászatot tanult. Tanárai az 1953–1959-ig tartó időszakban Cs. Erdős Tibor, Ion Irimescu, Kós András, Vetro Artúr voltak³. A *Ion Andreescu* Képzőművészeti Főiskola elvégzése után feleségével, Haller Ildikóval (sz. Péterffi) Marosvásárhelyre került és 1959. december 5-től 1999-ig a marosvásárhelyi Állami Bábszínház, a jelenlegi Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház állandó díszlettervezője volt. Sajátos képi világa, egyedi látásmódja szerencsésen találkozott Antal Pál rendezői elképzeléseivel és egyéniségével⁴. Kettejük negyven éven keresztül tartó szakmai és baráti kapcsolata eredményeképpen olyan előadások jöttek létre, amelyek a legjobbak közé emelték a kezdetben csak a lelkesedés energiáin cseperedő, szárnypróbálgató társulatot⁵.

Képzőművészként a termékeny és nagyra értékelt alkotók közé sorolják, számtalan belföldi és külföldi csoportos és egyéni kiállítás résztvevője volt, de bábszínházi munkássága kissé háttérbe szorult, kevésbé és ritkábban került a figyelem, az elemzések középpontjába. Holott alkotásainak jelentős része a bábszínpadon kelt életre és vált emberbe fektetett anyaggá, még akkor is, ha maga a művész is érezte, tudta, hogy olyan területre született és olyan

1 Az intézményesített bábszínházi hálózat megteremtése Romániában 1949–1955 között jött létre a szovjet kulturális modell alapján. Lásd: Novák Ildikó: *Fejezetek a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéből (1949–1975)*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó – UArtPress Kiadó, 2011. 23–37.

2 A romániai bábszínházi intézményrendszerben dolgozó rendezők: Antal Pál (Marosvásárhely), Kovács Ildikó (Kolozsvár), Fux Pál (Nagyvárad), Margareta Niculescu (Bukarest), Horia Davidescu (Craiova), Stefan Lenkish (Bukarest), Petru Valter (Bačau) bábszínházak vezető rendező személyiségei. A román kultúrpolitikának és a központosított intézményrendszernek köszönhetően a romániai bábosok szoros szakmai kapcsolatban voltak egymással, fesztiválokon, ill. évi továbbképzéseken alkalmuk volt megismerni egymás munkásságát.

3 Molnár Dénes: *Erdélyi Műtár*. Marosvásárhely, Déva, Corvin Kiadó, 2002. 120.

4 Antal Pál (korábbi nevén Herskovits) (Gyimesközéplek, 1925. nov. 12. – Marosvásárhely, 1999. május 13.) bábszínész, rendező, fordító, bábszínházi szövegíró, a marosvásárhelyi Állami Bábszínház egyik alapító tagja, ötven éven keresztül a magyar társulat szellemi vezetője. Munkássága máig meghatározó jellegű a marosvásárhelyi Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház arculatában.



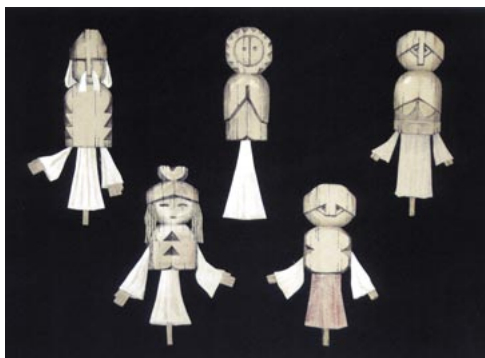
A botcsinálta doktor, 1952

Az úríhatnám polgár, 1961



Patru pagini din istoria răsului
(Négy lap a nevetés
történetéből).

Rendező: Harag György,
dizslettervező: Haller József.
Állami Bábszínház,
Marosvásárhely, a román
tagozat előadása, 1967.
Forrás: Ariel Ifjúsági és
Gyermekszínház archívuma.
Fotó: ismeretlen



Fata babei, fata moșneagului (Apó lánya, anyó lánya) (1973). Rendező: Maria Mierluc, tervező: Haller József. a marosvásárhelyi Állami Bábszínház román tagozatának előadása, fotó: ismeretlen, Forrás: Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház Archivuma.

területen alkot, ahol tehetségét és munkáját nem mindig tudják helyesen értékelni. Tökéletesen tudatában volt annak, hogy képzőművészként milyen értéket képvisel, és azt is felmérte, ha talán máshová születik, sokkal több megbecsülést is kaphatott volna. A *Látó* irodalmi folyóiratban megjelent *Beszélgetés magammal* című írásában a következőképpen vallott erről: „Nagyobb baj az, hogy tulajdonképpen rossz korban születtünk, vagy még inkább rossz helyre. Itt és most nehéz bekerülni az egyetemes művészettörténetbe (hisz nálunk csak egyetemes nyelv van, nem kisebbségi), mondom, nem kevés szarkazmussal – hisz neveinket nem jegyzik, nem licitálják –, nem vagyunk már/még konvertibilis valuta a nemzetközi műkereskedelem értéktőzsdéjén. Sajnos, de ez a helyzet. Manapság ahhoz, hogy valaki sikeres legyen, sok más adottság is kell, nem elég a kis vagy nagy félszeg tehetség.”⁶ Bábszínházi munkakörét, a díszlettervezést – saját bevallása szerint – inkább megélhetési forrásnak tekintette. A fennebb említett írásában így fogalmazott: „Az más dolog. A díszlettervezői munkát folyamatosan



végzem. Ez állás, kenyérkereset, szakma. A művészi ambíciót is kielégítené egyébként, de én elsősorban grafikusnak érzem magam. Ez nem lebecsülése a díszlettervezésnek, mert igazán odaadással végzem, de mellette muszáj rajzolnom vagy festenem, mert az – vagy az is – az enyém.”⁷ Mégis, ahogyan emberi és művészi minőségéből természetesen adódott, a lehető legtökéletesebben teljesítette ezt a feladatkörét is. Művészként tagadhatatlanul felülemelkedett a mindennapok kicsinyes gondjain, mégis éles szemmel figyelte önmagát és az őt körülvevő alkotó közösséget is. Alkotóként inkább a magányt kedvelte, talán ezért fogalmazott a következőképpen:

„Itt meg kell vallanom, hogy nem vagyok igazi színházi ember – a kollektív alkotás nehezemre

5 1949–1959 között a marosvásárhelyi Állami Bábszínház inkább az emberutánczó, „kicsinyített zenei színház” jellegű naturalista játéktílust képviselte. Díszlettervezői ebben a korszakban: Révész Endre, Nemes Irén, Krausz Erzsébet, Pop Ambroziu, Török F. Edith. A stílusváltás 1959-ben következik be, amikor Haller József díszlettervezőként a bábszínházhoz szerződik. Első munkája, *Az úrhatnám polgár* már erősen elmozdult a korábbi realista jellegű ábrázolásoktól. Lásd: Novák Ildikó: *Fejezetek a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéből* (1949–1975). Marosvásárhely, Mentor Kiadó – UArtPress Kiadó, 2011. 60–106.

6 Haller József: *Beszélgetés magammal. Látó*, 1995. V. évf., 4. szám, 108.

7 Haller József: *Beszélgetés magammal. Látó*, 1995. V. évf., 4. szám, 107.



A kis herceg. 1986

esik –, alapvetően individualista vagyok, és a kivitelezés nem is érdekel igazából, hisz amit tudtam, azt a tervekben elmondtam; egy kérdés pedig csak addig izgat, amíg a megoldást megtalálom rá. Ez az, amiért csinálom.”⁸ A korszak bábszínházi esztétikájának értelmében a halleri képvilág a mozgásban levő képzőművészet elvét képviseli.⁹ Képzőművészi egyénisége viszont az állandó kísérletezés jegyében zseniális megoldásokat javasolt és visszavonhatatlanul meghatározta a marosvásárhelyi Állami Bábszínház arculatát. Antal Pál olyan alkotótárs volt, aki az irodalmi igényekkel megválogatott és megírt szövegek könyvek

bábszínpadai alkalmazásával megfelelő terepet kínált Haller Józsefnek az alkotó munkára, ezért főképpen együtt dolgoztak. De dolgozott még Harag Györggyel és Maria Mierluttal is, aki évtizedeken keresztül a marosvásárhelyi Állami Bábszínház román tagozatának rendezője, illetve tagozatvezetője volt.

A marosvásárhelyi Állami Bábszínház mindkét társulatával dolgozott, minden felkérésnek eleget tett, hiszen a bábszínházi tervezés mindig tartogatott újat, kihívást számára.

„A kísérletező, újító természetemet is jórészt itt élelem ki. Rengeteg jó és új dolgot hoztam össze

8 Haller József: Beszélgetés magammal. *Látó*, 1995. V. évf., 4. szám, 07.

9 A korszakban elfogadott esztétikai kánonok szerint a művészi bábjáték létrehozásában munkálkodó alkotóművészek általános érvénnyel elfogadták, hogy a bábszínház mozgásban levő képzőművészet. Éltető József költő, író, dramaturg, szerkesztő és műfordító, 1977-től a marosvásárhelyi Állami Bábszínház dramaturgia, később igazgatója, a gyermekszínházi kritika hiányának kapcsán a következőképpen határozza meg a bábszínház műfaját: „Bizonyos értelemben a bábszínház mozgásban levő grafika, következésképpen a műfaj ítése mind a képzőművészetnek, mind a mozgásművészetnek értője kell hogy legyen. De a bábszínház szövege irodalmi szöveg, tehát szépirodalmi ismeret nélkülözhetetlen. Fontos eleme a zene is, tehát a kritikus abban sem lehet tájékozatlan. És végül, de nem utolsósorban a bábszínház színház, a színházi jártasság nyilvánvalóan alapvető követelmény. Ehhez már nem is merem hozzátenni, hogy amennyiben gyermekszínházról van szó, a műélvező gyermek lélektanának pontos ismerete, a pedagógiai felkészültség adja meg a végső illetékességet.” Tompa Z. Mihály A bábosoknál, riport. *Vörös Zászló*, 1982. április 24. 1–4.

az évek során. (...) S még azt is állíthatom, hogy nemigen ismételtem meg önmagam. Ez így semminek tűnik, de ha belegondolsz, hogy közel száz medvét meg nyulat, és kutyát vagy farkast terveztem úgy, hogy mindenik más legyen (stílusában is), nem egyszerű játék.”¹⁰

Ahogyan tervrajzain is látható, azok közé a képzőművészek közé tartozott, akik fontosnak tartották a rajzolást és a papírral, a vonallal való bensőséges viszonyt. Ő maga így vallott a vonallal való kapcsolatáról a már korábban idézett írásában:

„Rendes körülmények között nem tudok egy egyenes vonalat húzni, vagy egy kört rajzolni. Ebben bármelyik 'civil' könnyedén lepipál. Nekem el kell jutnom ebbe a nem is tudom milyen állapotba, ki kell szakadnom teljesen a környező világból, ahol már csak ketten vagyunk: a papír meg én. Nyilvános helyen nem is tudok rajzolni. Ez nálam magánügy, olyan, mint a szerelem: – nem tartozik másra.”¹¹

Ebből a „szerelemhez” hasonlított intim kapcsolatból születtek meg aztán azok az egyedi és megismételhetetlen alakok, formák, az anyagokhoz és mondanivalóhoz idomított bábtechnikák, amelyek évtizedekig meghatározták a bábszínházi közönség ízlésvilágát. „Sokat adok a vonal milyenségére. Benne kell hogy legyen mindaz, amit a huszadik század nagy rajzolói létrehoztak, de én a vonal eleganciáját nem szeretném elhanyagolni; egyfajta klasszikus szépséget, mediterrán harmóniát, arányosságot is megőrzök. A maiság mellett egy időtlenséget, egy mindenkorit, mely a barlangrajzoktól napjainkig érvényes.”¹²

Sajátos, rajzhoz való viszonyából adódóan mindig hallgatott a legelső ihletre.

„A rajzaimhoz sohasem készítek vázlatot, és nem rajzolom fel előre, még nagy vonalakban sem. Az csak ott, azon a papíron és akkor tud megszületni.”¹³

Saját bevállása szerint nagyon korán megérezte és megtanulta a műfaj jellegzetességeit és szerényen,



A kis herceg. 1986

kitartó munkával vállalta nemcsak a művészi bábjáték meghonosításával járó nehézségeket és kockázatokat, hanem a gyermekközönség képzőművészeti nevelését is céljának tartotta.

A Korunk XXI. évf. 3. (1962) számában megjelent A bábszínházi plasztika néhány sajátosságáról című írásában a bábművészettel kapcsolatos tudását elméletben is megpróbálta meghatározni, és megfogalmazza azokat a gyakorlati tanulságokat, amelyeket alkotó munkájában fontosnak tartott: „A bábjátékban szinte valamennyi művészeti ágnek számottevő szerepe van, mégis leginkább e két szóban fogalmazható meg sajátos műfajisága: megelevenedett plasztika. E megelevenedéshez egyaránt hozzájárul az élő ember és a holt anyag. A bábu a művészi mozgatus által kel életre, a mozgatója viszont csak kifejező környezetben, kifejező bábuval válik hitelessé.

10 Haller József: Beszélgetés magammal. *Látó*, 1995. V. évf., 4. szám, 107.

11 Haller József: Beszélgetés magammal. *Látó*, 1995. V. évf., 4. szám, 106.

12 Haller József: Beszélgetés magammal. *Látó*, 1995. V. évf., 4. szám, 106.

13 Haller József: Beszélgetés magammal. *Látó*, 1995. V. évf., 4. szám, 106–107.

A bábu a mozgató színész megszemélyesítője, mintegy őt helyettesíti a színpadon, ezért szükségképpen a szerep művészi megformálásának gátjává válik, ha a mozgató színész nem érez közösséget megszemélyesítőjével, ha nem kapja meg tőle az átéléshez szükséges hangulatot, vagyis ha 'nem érzi szerepét'. Egy jól megformált bábu, hangulatos díszlet megteremt az alkotó munka légkörét, ötleteket ad, egyénítést sugall.¹⁴

Tehát fontos szempont számára a rendezőkkel való munkában a szoros szellemi kapcsolat komfortja, a meghitt együttgondolkodás lehetősége. Hiszen a bábszínházi előadás képzőművészeti arculatát, anyaghasználatát, a benne felhasználandó bábtechnikát a tervező több szempontnak is alá kell hogy rendelje. Ahogyan ő fogalmaz: „A bábszínházi plasztikát a szóban forgó mű, a rendezői felfogás, másrészt a bábművészet sajátos jellege határozza meg.”¹⁵

Szerinte a díszlet „nem önmagáért van, nem szabad eluralkodjon a színpadon, mert nem más, mint a bábu létezésének a tere, környezete, amelyben él, mozog, cselekszik.”¹⁶ Ahogyan a civil életben sem, a képi nyelvhasználatában sem szerette a bőbeszédűséget, a túlbeszélést. Humorral, komolysággal, költői érzékenységgel átszőtt vonalaiból született formavilága mindig a színpadi alkotás egészét erősítette. „A jó plasztika mindig a darab mondanivalóját szolgálja.”¹⁷ És ahogyan ki is emeli, természetesen a díszletnek nem hivatkoznia kell, hanem atmoszférát teremteni.

„A díszlet ne magyarázzon: hangulatot keltsen, érzelmeket tolmácsoljon magas művészi szinten, korszerű eszközökkel, felhasználva a modern díszlettervezés és a bábszínpad lehetőségeit: a gyermekrajzok naiv báját, a dekoratív ábrázolás kellemes

hatását, a különböző textil és műanyagok szín- és fényhatását, hogy ezáltal színessé, változatosá tegye az előadásokat – de sohasem öncélúan.”¹⁸

Véleménye szerint a korszerű bábszínházban stilizálni és egyszerűségekre kell törekedni. „A díszlet könnyen áttekinthető kell legyen, az ábrázolt tárgynak, környezetnek csak a lényegét kell adja, szín és folthatásából kifejező és érzelmileg telített.”¹⁹

A stilizálás pedig műfaji követelmény, amelynek megfelelő és értő használatával a bábművészet hatékonyabban kommunikál. Megfogalmazása szerint „A bábos stilizálás nemcsak a formák és színek, hanem az arányok „átértékelésével” is él.”²⁰ Színpadi gondolkodásában lényeges közlési módszer az arányokkal való bánásmód is, aminek segítségével alá lehet húzni a szereplő színpadi jelenlétének és jellemzésének hangsúlyait. Haller a következőképpen érvel: „Az arányok helyes megválasztása minden esetben lényeges eleme a színpadkép összehatásának. A művészi felnagyításnak vagy kicsinyítésnek egyetlen művészi ágban sincs olyan nagy jelentősége, mint a bábművészetben.”²¹

Bátran és meghökkenően mert elrugaszkodni a szokványos megoldásoktól, hiszen a műfaj lehetővé teszi a túlzásokat, a merész elmozdulásokat.

„A bábszínpadi jellemzésnek hatásos eszköze lehet a torzítás, a groteszk is. A groteszket semmiképpen sem tekinthetjük célnak, csupán egyik eszköznek a jellemzés felfokozására.”²²

De nem csupán a stilizált formák kialakításában volt merész, hanem folyamatosan kísérletezett a különböző anyagok: a fa, fém, műanyag, textilek felhasználásával, és az azokból adódó technikai lehetőségekkel, a természetes anyagok kromatikájának alkalmazásával és arról is álmodott, hogy egyszer megtervez egy teljesen „fehér” előadást.

14 Haller József: A bábszínházi plasztika néhány sajátosságáról. *Korunk*, 1962. 3. 365.

15 Haller József: A bábszínházi plasztika néhány sajátosságáról. *Korunk*, 1962. 3. 365.

16 Haller József: A bábszínházi plasztika néhány sajátosságáról. *Korunk*, 1962. 3. 366–367.

17 Haller József: A bábszínházi plasztika néhány sajátosságáról. *Korunk*, 1962. 3. 366.

18 Haller József: A bábszínházi plasztika néhány sajátosságáról. *Korunk*, 1962. 3. 366.

19 Haller József: A bábszínházi plasztika néhány sajátosságáról. *Korunk*, 1962. 3. 366.

20 Haller József: A bábszínházi plasztika néhány sajátosságáról. *Korunk*, 1962. 3. 366.

21 Haller József: A bábszínházi plasztika néhány sajátosságáról. *Korunk*, 1962. 3. 366.

22 Haller József: A bábszínházi plasztika néhány sajátosságáról. *Korunk*, 1962. 3. 366.



Irgum Burgum
Benedek, rajz

Az híres Doktor Faustus János
históriája, 1999.



A kiskakas
két krajcárja

Ennek a sajátosan halleri formanyelvnek a megteremtése során jutott el a marosvásárhelyi bábszínház olyan összművészeti teljesítményekhez, hogy csak néhányat említsünk, mint a gyerekek számára készített *Rimcsimcsim, A kiskakas két krajcárja, Csipike, Majolenka hercegisasszony* (rendező és tervező), *Apó lánya, anyó lánya, A kíváncsi elefántkölyök, A Péterke és a krampusz, a Hófehérke* című mesejátékok, valamint a felnőttközönséget megszólító *Az úrhatnám polgár, Patru pagini din istoria răsului* (Négy lap a nevetés történetéből), *Óh, Rómeó, óh, Júlia, A kis herceg, A kék madár*, vagy *Az híres D. Faustus János históriája*, amelyek képzőművészeti szempontból vitathatatlanul a tökéletesség határait kísértették, ezáltal okozva feledhetetlen élményt az azt befogadó közönségnek. A negyven év bábszínházi tevékenysége alatt összesen 114 bábdarabot tervezett²³.

Munkásságának és emberi értékeinek ismeretében és jelenlevő hiányának megtapasztalása nyomán mondhatjuk, hogy Haller József egy csodája volt a világnak. Szürke eminenciásként élte életét, és nem is vágyott soha hivatkozni a rábízott értékekre, hanem éppen szerénysége volt nagyszerűségének legnagyobb ékköve. A keze alatt született forma soha nem maradt üres, maga az igazság tudott lenni. Mindig képes volt felidézni azt a tartalmat, amely egyszerű, de nem leegyszerűsített kérdéseket fogalmazott meg a néző, a világ számára. A lelkéből született formák pedig szemet és lelket gyönyör-

ködtető ajándékokká váltak, amelyek által a világ szebb és otthonosabb helyé váltott.

A szeretet, amelyet családjára írt érzet, felülemelte a szokványos életeken és olyan erőt és kiegyensúlyozottságot nyújtott neki, amelynek segítségével olyan életművet teremtett meg és hagyott maga mögött, amely a szellem birodalmában felbecsülhetetlen értéket képvisel.

Haller József, a Művész oda érkezett, ahová mindig is tartozott: az örökkévalóságba. Szelleme felül-emelkedett az egyéni fájdalmak, örömök, mulandóságok regiszterén és halvány mosollyal, bőkezűen jutalmazza továbbra is a világot azzal a szépséggel, amelyet hivatott volt annak visszaadni. Egy Koch Máriának adott interjúbán a következőképpen fogalmazta meg művészi hitvallását: „Röviden: mérhetetlen tisztelet a valóság szépsége és a képzőművészet iránt. Ennek korszerű és szakmailag becsületes művekben való kivetítése. Még rövidebben: világos eszme és formai tisztaság. Egyszóban: önmagam, de ez bonyolultabb, mint az eszmény.”²⁴ Ahogyan Szilágyi Júlia fogalmazott: „Haller tárgyai önmagukat jelentik, nem pedig emberi üzenet jelképes hordozói”²⁵, úgy láthatjuk, hogy a Haller József által megálmodott univerzum is önmagát jelenti, csodálatos érzékenységgel és egyediséggel tükrözve az élet és a művészet pillanatnyi örökkévalóság-szeletét, amelyet csak avatott szemek láthatnak és a bennük rejlő tehetség által tehetnek bennünket is az önmagát jelentő szépségből áradó fény részesévé.

23 Forrás: www.hallerjosef.eu Letöltés ideje: 25.09.2019.

24 Koch Mária: Haller József képzőművésznél. 1975. Forrás: www.hallerjosef.eu. Letöltés ideje: 20.09.2019.

25 Szilágyi Júlia: Műteremlátogatás Haller Józsefnél. *Utunk*, 1966. (21.évf. 1-52. szám) 1966-02-11 / 6. szám. 8.

Tervek A kiskakas két
krajcárja bábjaihoz



THE PUPPET THEATRE UNIVERSE OF JÓZSEF HALLER

This article recalls the work of a puppet theatre artist whose presence was of decisive importance in the development of artistic puppetry in Romania, an art which emerged and grew in the second half of the 20th century. József Haller, artist (sculptor, graphic artist, painter, illustrator), puppet and set designer for puppet theatre, was born on 24 January 1935 in Satu Mare and died on 2 March 2017 in Târgu Mures. During his forty years in puppet theatre, he designed and carried out a total of 114 puppet plays. Haller defined his knowledge of puppetry in theoretical terms and formulated the practical insights he considered important in his creative work: "Puppetry is a genre in which almost all artistic disciplines play a significant role, but two words are the best way of describing this specific genre: animated plasticity. Both living human beings and dead matter contribute to this animation. The puppet comes to life through artistic movement, but its mover only becomes authentic in an expressive environment, with an expressive puppet."



A Vojtina Bábszínház
emblémája (részlet)

**A 2. fejezetben Jászay Tamás interjúi
a Vojtina Bábszínház alkotóival,
előadás-kritikája és könyvrecenziója**

FOCUS ON CHILDREN

In our **Puppet Theatre Panorama** section, we always feature a specific puppet theatre; this time it is the Vojtina Puppet Theatre of Debrecen. For decades, Vojtina has been successfully established and run by Anikó Asbóth and Terka Láposi. In the first interview for this section, Tamás Jászay spoke with them about their past triumphs and new prospects, as well as about how they divide the labor and responsibilities involved in creating their productions. And, of course, he tries to discover how the essence of “vojtina-ness” can be put into words.

Ironman (Vas) Laci Made of Wood: Laci Vas from Debrecen fits perfectly into the puzzle that Vojtina has been building for decades, even if the bumptious Laci jams some of the puzzle pieces into the wrong place. For a decade, Róbert Markó and Gábor Tengely have been telling the folk tale of Laci Vas, enriching it with the linguistic ingenuity of the Szekler storyteller, Márika Ágoston. Tengely then staged this account as a contemporary superhero tale at the Vaskakas Puppet Theatre in Győr. Now Markó has staged his own text: his performance takes the story back to the Hungarian countryside with its woven wall coverings, ceramic fountains and decorated plates.

The Pelican is a Free Bird: they wanted to give György Reschofsky, the principal actor of Vojtina, the serious task of carrying the weight of this production on his shoulders. Such an assignment only works when the main actor can make something special of his part and all the other actors thoroughly enjoy their roles. That’s what happened here. Reschofsky had worked with the important writer-director of the new generation of puppeteers, Robert Markó in *Ironman (Vas) Laci*. While working together, bringing total freedom to the role of master of ceremony, they also blurred the line which had divided generations,

The history of the Vojtina Puppet Theatre 2015–2020, III: In 2015, the history of the first 40 years of the Vojtina Puppet Theatre was published in two hefty volumes of more than 500 pages, an impressive publication in both appearance and content. The latest volume, *“I’m full, I’m full of song...”*, presents the events of the last five years of the puppet theatre, integrating memories and personal histories into the theater’s daily life and operation. The book is comprised of two large sections of similar size: the *Book of Stories* is continued and complemented by the *Book of Images*, leaving the reader with the message of Vojtina’s ever-present ars poetica.



Jászay Tamás

NÁLUNK A GYERMEK VAN KÖZÉPEN

BESZÉLGETÉS ASBÓTH ANIKÓVAL ÉS LÁPOSI TERKÁVAL



Láposi Terka és Ásbóth Anikó

Évtizedek óta sikerrel vezeti és építi a debreceni Vojtina Bábszínházat Ásbóth Anikó és Láposi Terka. Velük beszélgettünk hőskorról és újabb korszakokról, munkamegosztásról és felelőségekről. Meg persze arról, mi a „vojtináság” szavakká fogalmazható lényege.

– Talán az alapítás idején nem tevődött fel így a kérdés, ma mégis érdekes lehet: Anikó, miért vág bele valaki egy amatőr bábgyűttesbe a hetvenes évek közepén?

– Ásbóth Anikó: Tizenhat éves koromban ismerkedtem meg azzal a baráti társasággal, akikkel létrehoztuk később a Vojtinát. De voltak más előzmények is: több és más típusú közösségben léteztek a fiatalok, mint ma. A klubok, irodalmi színpadok

fénykora ez, és sok ma alkotó művész gyökerei ide nyúlnak vissza. Nagy szavak helyett csak annyit mondom, hogy jó volt együtt lenni ezekkel a fiatalokkal – ez egy életforma volt. A párom, Szabó Tibor mindig közösségeket formált maga körül, akkor is így tett. Az első öt évre kvázi szabadegyetemként emlékszem: Giovannini Kornél rengeteg irányba nyitogatott bennünket.

– Mit láttatok magatok előtt? Azon túl, hogy jól éreztétek magatokat, szóba került például az állandó társulat, a repertoár, egy majdani professzionális bábszínházi működés?

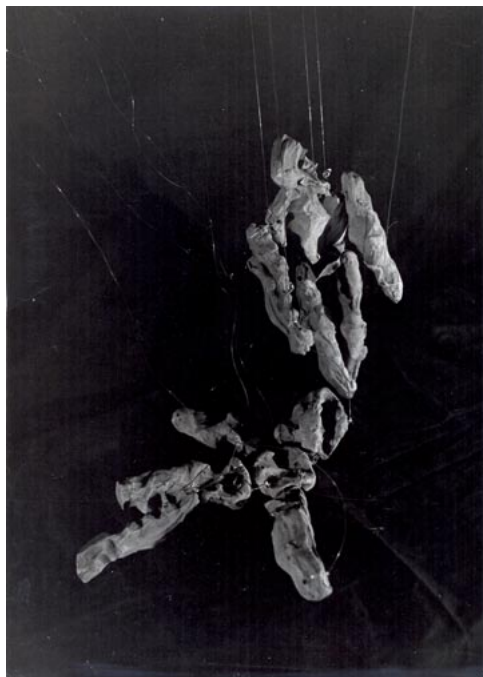
– AA: Valami ilyesmi megfogalmazódott az első öt, közösen eltöltött év után. Érzékeltek, hogy elég jó színvonalú az, amit csinálunk, sok helyre hívtak minket. Már az amatőr korszakban évi százötven előadást játszottunk, ami nem kevés, és eközben mindenkinek volt civil munkahelye meg családja, ahonnan szintén támogatást kaptunk. 1980 körül felismertük, hogy tovább lépni úgy lehet, ha főállásban csináljuk a bábszínházat, mert a teljesítőképességünk határán jártunk. Debrecenben nem, Pécsen viszont biztosítottak láttuk a szükséges körülményeket, és hárman leszerződtek az első Bóbitába: Giovannini Kornél, Szabó Tibor és Megyeri Béla, én akkor voltam várandós az első gyermekemmel, így engem '81 őszétől várt a pécsi szerződés. A debreceni társulatot Szász Zsoltra bízta Tibor, dolgoztak tovább, ám közben kiderült, hogy Baranyában sincs kolbászból a kerítés, és hazajöttünk. Debrecen addig is sokat segített, de onnantól komolyabban vettek minket: a Kölcsey Művelődési Központban ötven főállásba kerültünk.

– A Vojtina 1993-ban vált hivatásos együttesé. Van valami, amit hiányolsz a mai működésből, ami az amatőr létben még megvolt?

– AA: Van bennem némi nosztalgia a korszakkal kapcsolatban, már csak amiatt is, mert a fiatal



Tóthné Horányi Ilus egyik bábjaival (Virágzemekkel című könyvének címlapja)



Neoptolemosz című bábelőadás bábjai, 1976. Rendező – tervező: Giovannini Kornél



Próbák és helyzetgyakorlatok közben, 1978: Tóth János, Csáki Erzsébet, Megyeri Béla, Murányi Julianna, Szabó Tibor, Asbóth Anikó, Brenner Miklós



felnőtt éveimről beszélünk. Ma mégis jóval nehezebbnek látom egy-egy amatőr vagy független bábegyüttes létezését. Hiányoznak az alulról jövő kezdeményezések, illetve ennek a működésnek a társadalmi elfogadottsága és ösztönzése: a mai fiatalok jóval nehezebb helyzetben vannak, mint mi voltunk. Mi olyan korban nőttünk fel, ami lehetőséget adott az ilyen típusú önkifejezési formákra. Debrecenben rengeteg ifjúsági klub létezett, amelyeket a nagy cégek kötelezően működtettek, és a klubok, szakkörök között természetes volt az átjárás. És ami nagyon fontos: soha senki nem szólt bele abba, hogy mit csinálunk.

– *Terka, te a kilencvenes évek elején kapcsolódtál be a Vojtina munkájába. Mondd, hová érkeztél akkor, mi fogadott itt téged? Mit jelentett akkor a Vojtina?*

– Láposi Terka: 1986-ban Pap Gábor a Szépen zengő pelikánmadár kapcsán elemzőórákat tartott, főiskolásként kerültem hozzájuk. Ez volt az első nagy, releváns találkozás a bábosokkal, megéreztem, hogy másképp is lehet látni a világot. A másik fontos pillanat, hogy bábos gyermekcsoportom volt, és a vojtinások színpadán próbálhattunk. Emlékszem, hogy a fantasztikus Megyeri Béla ránk szólt, hogy ne hagyjunk rendetlenséget magunk után. Ezt nem szigorként éltük meg, hanem modellként tekintettünk rá: tanulási lehetőségként fogtunk fel mindent, amit kaptunk. Aztán feltűnt, hogy a próbáinkra egyre többen beülnek a vojtinások közül, az egymásra figyelés kétirányú lett. És ez nagy dolog volt, mert akkor a Vojtina erős hatással volt a város és az akkori tanítóképző életére. Ráadásul szabadabb, közvetlenebb viselkedési formákat képviseltek, mint a főiskolára érkező fiatalok. A bábművészetről akkoriban semmit sem lehetett tudni, falura el-eljutott az Állami Bábszínház, így amikor közel kerültem a Vojtinához, az új világ beszippantott – de nem csak engem. A hely nyitottsága, oldottsága, szabadsága vonzó volt: jelen lehetett úgy, hogy tudtad, senki sem fog elküldeni, nem fognak szabályozni. Aztán '91-ben meghívtak egy tervezésre, akkor még olyan alkotóként, aki a korábbtól teljesen eltérő vizualitást hoz be a színpadjukra, majd észrevették, hogy pedagógusként is más irányt képviselek, mint amit ők ismertek.

– *Közös színházvezetői munkátokat nagyon figyelemre méltónak gondolom. Mióta irányítja tandemetek a színházat?*

– AA: Terka kezdeményezésére 1996-ban kezdődtek el a dramatikus és kézműves játszóházi foglalkozások. Ekkoriban valójában Szabó Tiborral hárman irányítottuk a bábszínházat. Tibor nagyon bátor vállalkozó volt, aki nem tartott a szokatlan találkozásoktól. Giovannini Kornélt ő fedezte fel nekünk, s Pap Gábor művészettörténeti előadásai is így váltak a Vojtina meghatározó fejezeteivé. Tibor 2008-ban lépett ki a színházunkból, azóta működik a tandemünk.

– *Ez a működés kívülről rendkívül harmonikusnak látszik, de engem az is érdekel, hogy milyen, amikor nem értetek egyet valamiben.*

– AA: Messzemenőig tiszteljük egymást. Sokszor előfordul, hogy mást gondolunk valamiről, de Terka engem mindig felfelé húz a maga számos egyéb szempontjával, amelyek a kutatói és a pedagógusi énjéből fakadnak. Ahhoz, hogy működjön a ház, rengeteg területet kell kézben tartani, és a hivatásossá alakulás idején ez a feladat nekem jutott. Dehogy akartam én igazgató lenni, boldogan ellubickoltam volna a színpadon még évtizedekig, de csak nekem volt olyan végzettségem, amivel pályázhattam. Volt ehhez affinitásom, de muszáj is volt megtanulnom mindent, ami ezzel jár. Terka rendkívül erős karakter és szabad szellemű ember, és eszembe se jut beavatkozni abba, hogy milyen a ház dizájnja, vagy hogy miként szervezi a kiállításokat, mi történik a játszószínházban. Szakmai kérdésekbe soha, pénzügyiekbe is csak elvétve szólok bele. Én a nagyszínpad művészeti igazgatását látom el, ami alapvetően másfajta munkamódszert kíván, de természetesen itt is folyamatosan egyeztetünk a témáktól a korosztályon át a meghívott rendezőik és darabválasztásig. A közös értékrend és világnézeti azonosság olyan alap, ami a közös munkát előre lendíti. És ebbe belefér, ha bizonyos dolgokról mást gondolunk.

– LT: Fontos, hogy mi ketten régről jövünk. Nem arra gondolok, hogy régóta vagyunk együtt, mert ez jelenthetné a közös működés halálát is. A külön megszerzett tapasztalatainkra, meg mindarra, amit Tiborral együtt gondoltunk a színházról. Hihetetlenül

lényegesnek tartom a jó értelemben vett hűséget; azt, hogy ha képes vagyok tanulni a másiktól, akkor nem lépek ki az útjából, hanem szolgálok, mivel a szolgálatban ott a fejlődés lehetősége. Anikó pragmatikus gondolkodó, aki mellett szabadon lehet szárnyalni, mert úgy találja ki a színház működési kereteit, hogy mindenki jól érezze benne magát. És ha ez megvalósul, akkor ott létrejön egy jó közösség. Az én alkotói utamon erős a művészetpedagógiai vonal, a művészet mellett a megvalósítás szellemi útja, a vonatkozó módszerek és azok lebontása is rendkívüli módon érdekel, kiegészítve Anikó megközelítését. Mindkettőnkben közös az építkező jelleg: amit létrehozunk az egymásra épül, egyik sem kerekedik a másik fölé. Ez eddig jól működött. Azért mondom, hogy eddig, mert minden fejlődésútnak megvan a következő stációja. A nyolcvanas évektől a kilencvenes évek közepéig kitaláltuk és megszerveztük a színház működését. A következő lépcső a kétezres évek közepéig tartott, amikor elgondoltuk és megvalósítottuk, hogy milyen egy jó színház. Meg kellett fogalmaznunk, hogy mitől jó egy előadás, milyen az ideális bábszínház? Mozgalmas évek voltak ezek, amikor sok művésszel ismerkedtünk meg. Szeretem a munkamódszerünkben azt is, hogy rengeteget beszélgetünk: nem az idő megy a mi agyunkra, hanem fordítva. Ami még szorosra kovácsolja a kapcsolatunkat, hogy mindenkor szerettük a hozzánk tartozó társulatot.

– AA: Minden tagban azt az értéket látjuk meg, ami a közösség hasznára válik. A közösség egyenrangú emberek társasága. Aztán elérkezik egy pont, amikor szembesülnünk kell azzal, hogy egy harmincöt fős színháznál ez már nem úgy működik, mint tíz ember esetében, de akkor azon dolgozunk, hogy megőrződjön a folytonosság. Megtanuljuk, hogy min kell változtatni, hogy a lényegét tovább tudjuk vinni.

– Érintettük, de beszéljünk róla: hogyan korszerűsítjük a Vojtina történetét? Milyen előadásokat láttok csomópontnak, mely jelenségek alkotnak korszakhatárt?

– LT: Fontos, hogy milyen szempontok alapján korszakolunk. Nekem az is korszak, hogy ki volt

akkor éppen a vezető, neki milyen hangsúlyai voltak erősebbek. Giovannini Kornélék „anarchisták” voltak, akik szellemi forradalmat csináltak: a jelen nem adott válaszokat a kérdéseikre, és ők ehhez kerestek megfelelő történeteket. Merész, bátor előadások születtek ebben az időben. Szabó Tibor 1993-tól pontosan végiggondolta, hogy milyen szellemiségben vezesse a színházat. Fókuszba helyezte a szellemi műveltséget, a társulati létet, a közösségi alkotóműhely kialakítását. Tibor munkamódszerének alappillére volt és maradt a kísérletezés. Amikor elment 2008-ban, újra valami más kezdődött, de a kísérletezés velünk maradt: a felkért alkotók szabják meg a potenciális határait, egy vagy több évad összekapaszkodásának a lehetőségét. Fantasztikus művészekről beszélünk, gondolj Rumi Lacira, Bartal Kiss Ritára, Kovács Ildikóra, Kovács Gézára, akik olyan súlyú előadásokkal álltak elő, hogy azonnal éreztük: a társulat messzebb jutott, mint korábban. Korszakos jelentőségű az a pillanat 2001-ben, amikor Debrecen városának szíve közepében saját színházépületet kaptunk. Korszakhatár az is, amikor 2010 környékén sok fiatal érkezett hozzánk, és felfrissült a Vojtina. Most érzek egy kis elfáradást, az egész csapatra jellemző egy fátyolos megtorpanás, de ennek számtalan külső oka lehet: az elmúlt két év világváránya, az online és offline világ markáns együttléte, tradíció és kortárs szimultán jelenléte. De nem aggódunk, mivel természetes folyamat a szemléletek folyamatos, egészséges ütközése. Például a tradíciót és a kortárs szemléletet nem versenyeztetjük, hanem érvényes kérdéseket igyekszünk feltenni arányokról és problémákról.

– *Mennyire alakítható, formálható egy bábszínház profilja? Egyáltalán van erre szükség?*

– AA: Feltétlenül, már csak azért is, mert a mai néző egészen más, mint a negyven évvel ezelőtti közönségünk, a színház pedig folyamatosan a mának játszik. A nagy műveknek megvan az a sajátossága, hogy mindig aktuálisak. Az évtizedek alatt három János vitézt csináltunk. Mindhárom érvényes olvasata Petőfi művének, de mindben volt valami, ami az adott kornak és helyzetnek szólt. És nem csak a színházi formanyelvre gondolok: mindig az ott és akkor lényeges prioritásokat kiemelve foglalmaztuk



A visszatért fiú kerti törpéjével,
1982. A képen: Brenner Mikós,
Asbóth Anikó, Murányi
Julianna, Csáki Erzsébet,
Megyeri Béla, Tóth János,
Szabó Tibor

Petőfi Sándor: János vitéz
(UNIMA-diploma) bábjai, 1983.
Tervező: Nagy Ágnes.
Asbóth Anikó Iluska
mostohájának bábjával



Szépen zengő pelikánmadár,
1986.
Benedek Elek meséjéből írta
és rendezte: Pap Gábor,
bábokat tervezte: Szász Zsolt,
díszletet tervezte: Píkó Sándor,
zene: Karikás együttes.
Szereplők: Asbóth Anikó,
Megyeri Béla, Szabó Tibor,
Szász Zsolt, Varga Orsolya

Erős János című előadás
színpadképe, 1987.
Illyés Gyula meséjéből írta és
rendezte: Szabó Tibor,
tervezte: Kistamás Erzsébet



Móra-mesék, 1993. november
7. Rendező: Giovannini Kornél,
Tervező: Hoppál Judit,
Zeneszerző: Reschofsky
György, a képen: Nagy István,
Varga Orsolya, Megyeri Béla,
Szabó Tibor, Dancsó Éva,
Mezősi Judit, Asbóth Anikó,
Reschofsky György
(a hivatásos bábszínházzá
válás időpontja)

Paprikajancsi szerenádja, 1997
(előadás utáni csoportkép),
a képen: Dobó Gyula,
Krucsó Júlia Rita, Reschofsky
György, Papp Melinda, Kovács
Ildikó, Vincze Borbála,
Sofia Krzyzanowsky,
Fushc Mária, Ágh András



színpadra a művet. Az előadásoknak megvan az a fajta rétegzettsége is, hogy felnőtthöz és egy adott korosztályhoz egyformán képesek szólni. Hozzáteszem, egykor a gyerek- és a felnőtt társadalom sokkal homogénebb közeg volt, mint ma: nincsenek már olyan közösségek, ahol a 3 éves gyerek meg a 80 éves nyugdíjas együtt hallgatja a mesét. Ma korosztályspecifikusabban kell szólunk, aláhúzza a kortársi problémákat. Ezek persze olyan alapproblémák, melyeknek a gyökere ugyanúgy ott van a népmesékben, de hogy másképp kell fogalmazni őket, az biztos.

– LT: Érdekes az elmúlt három évtizedben közösen bejárt út a minket körülvevő világ átalakulása szempontjából is. Tudunk-e erre reflektálni? Megérezzük, meghalljuk, hogy mi változik? A színház a szememben egy textúra, amit nem csak mi készítettünk: a színházvezetők felelőssége, hogy jókor hallják meg a beérkező üzeneteket. Jó helyen van a bábszínházunk a város szívében, ahol hallatszik az óvónők, a felső tagozatos tanárok hangja, de a középiskolások, vagy akár az egyetemről érkezők hangja is. A színház radar, ami jókor gyűjti be a kéréseket, és megtalálja hozzájuk a megfelelő alkotócsapatot és formanyelvet. Az elkészült mű visszaülteti a beérkezett kérést a vele együtt lélegző közönségének. Nálunk évente több tízezer gyermek fordul meg, ehhez pedig a gyermekiség világát pontosan kell értenem és éreznem. Ennek értéséhez kell a családom, a fantasztikus pedagógusok, akiket elsősorban partnerek tekintek, nem a gyerekeket színházba kísérik. Nyitottnak kell lenni mindenféle diskurzusra. Nem hihetem azt, hogy az én ízlésem a meghatározó. A felelősségem meghatározó abban, hogy mikor és milyen mélységben nyitom meg a párbeszédet, majd vállalom a következményeket is. A következmény többek között a jó előadás, de ezt is a nézővel méretem le, hagyom, sőt kérem, hogy reflektáljon rá. Az utóbbi évtizedben ebben rejlik a legnagyobb erőnk: a közönségünket a lehető legkomolyabban vesszük. Ezzel párhuzamosan óriásit nőtt a bábművészet esztétikai szabadsága, amelyet az új generációk teremtettek meg, akik paradigmaváltást indítottak el a bábjátékban. Ez teszi lehetővé, hogy lenyűgöző formanyelvi gazdagság szülessen a színpadon.

– AA: Már a hetvenes évek közepén létezett a csapat közvetlen kapcsolatteremtő képessége a közönséggel. Az előadásokat közös zenéléssel kezdtük, bemelegítettük magunkat és egymást. Az előadás végén a gyerekeket beengedtük a paraván mögé, aminél jobb visszacsatolás nem létezik. Ma sem: minden vasárnap alig akarnak elmenni a családok előadás után, mert a gyerekeknek néha érdekesebb, amit a kulisszák mögött látnak, mint a produkció. Közel mehet, megfoghatja, játszhat vele, ráadásul ott szülő és gyerek is közvetlenül megosztja, hogy mit érzékelt az előadás során. Terka ugyanezt a szemléletet képviseli a saját teljes működésében. Amikor kezdtük a szakmát, ez sehol nem jelent meg, nálunk viszont a kezdetektől szervesült.

– LT: Az is nagyon jellemoz minket, hogy gyermekközpontúak vagyunk. Ezt manapság sokan hangoztatják, de a színházteremtésben nálunk a gyermek van középen, ezt öleli körbe a művészet számtalan műfaja. A sokféle műfaj egymás szolgálatában teremődik meg a színház. Ebben a sokféleségben az érdekel, hogyan gondolkodik a világról, a társról, az életről gyermekiségében a gyermekorú ember. Ehhez keresünk tartalmat, formát, alkotót. Nem fordítva járunk el: én kitalálok valamit, és mindenáron megpróbálom veled megértetni, hogy mire gondoltam. Bármelyik voltinas korszakunkra gondolok, a mindenkori társulat meg akarta érteni a nézőit. Ez elengedhetetlen ahhoz, hogy a közönség elfogadj a szeresse, amit csinálunk.

– *És ehhez ki is találtak egy formát, a Játszószínházat, ahol ez talán még közvetlenebbül mérhető, mint egy nagyszínpadi előadás esetében.*

– LT: 1996 után a színészekkel, akikkel elkezdttük a Játszószínházat, rádöbbsentünk, mennyi pedagógiai érzékenység és hányféle módszer kell ahhoz, hogy működjön a dolog. Két évig tanultuk, hogy hogyan kérdezzünk, hogy mit jelent a közvetlen kommunikáció, a közvetlen játékba hívás. Mindebben sokat segített az akkoriban megerősödött reformpedagógia, mely sok mindent megkérdőjelezett, és újralkotott a pedagógiában. Megtanultuk, hogy a színháznak interakcióban is kell működjnie. Erre nagy példa Kemény Henrik játéka, illetve Szabó Tibor „mániája”,

a vásári bábjáték, ahol megtanultuk, hogyan oldható fel a határ néző és alkotó között. Ez lett a Játszó-színház célja: interaktív foglalkozások létrehozása, ahol nincsenek falak, korlátok. Amikor 2001-ben a jelenlegi épületbe költöztünk, a működésünk önálló színház lett a színházon belül. A nagyszínpad és a kamaraterem közötti különbség a funkciók, a formák, a gyermekek megszólítása mentén más lett. Nem a világkép, hanem a hogyan, az attitűd, a felkészülési és megvalósítási idő különbözött. Rengeteg tanulás van mögötte, amiben kiemelt helyett kapott a művészetpedagógiai módszertan, de a filozófia, az antropológia és a néprajz is. Aki a Játszószínházban pár hónaposan jár először, évekig marad: a szocializáció beavatói útvonal lá alakul. Több ezer család gyerekei nőttek itt föl.

– *A színházpedagógia elméleti irodalmának felfutása és széles körű gyakorlati elterjedése a 2010-es évek közepére datálható, miközben ti már évtizedek óta műveltétek ezt a formát.*

– AA: Akkoriban nem annyira a terminológiák, inkább az hatott ránk, hogy ezt lehet ennyire tudatosan művelni. Hogy van egy folyamatosan gazdagodó, dúsuló háttértudomány. Mi is tanulunk folyamatosan, például azt, hogyan lehet a közönségünk életkorát tágitani, vagyis hogy az óvodás és kisiskolás nézőrétegen túl más életkorokkal is merjünk dolgozni. A Vojtina szeret fejlődni, újabb feladatokat talál. Így lettünk kíváncsiak a felső tagozatosokra, a középiskolásokra.

– LT: És elmentünk Kaposi Lacihoz drámapedagógiát tanulni. Még jobban értői akartunk lenni annak, amit szerettünk csinálni. Öngerjesztő tanulási folyamat kezdődött, és mi rájöttünk, hogy szükségünk van olyan szakemberekre, akik jól ismerik a különböző életkorokat és sajátosságait. Tréningekre jártunk 2013-tól, majd jött az igény, hogy színész-drámatanárokkal dolgozzunk. Most a 18 körüli korosztálynál újabb határhoz értünk.

– *Adódik a kérdés, ami a Vojtina történetéről szóló három, 2015-ben és 2021-ben átalatolt kiadott fantasztikus kötetet végigolvasva is ott motoszkált bennem: hol vannak a felnőtt előadások a repertoárról?*

– AA: Volna igény a színészekben is a felnőtt korosztálynak való játszásra. Voltak ilyen irányú pró-

bálkozások, például Giovannini Kornéltól *A visszatért fiú*, vagy Sramó Gábertól a *Tökmag Tom és Hórihorgas Tom*, ami nagyon sikeres volt. A hatvanas-hetvenes években akadtak hasonló kezdeményezések, de a bábműfaj hangsúlyai annyira eltolódtak oda, hogy gyerekeknek való a műfaj, hogy őrült nehéz lett felnőtteknek bábelőadást csinálni. Azon kívül más ez egy kisvárosban, mint Budapesten. A színházi nevelési irány megerősödése a problémaorientált gondolkodás révén kaput nyit a kifejezetten felnőtt előadások felé is. Tény, hogy nem mertünk kilépni a jól bevált működésből, de minden színháznak megvan a saját evolúciója: nálunk most jött el az idő, hogy a felnőttek felé is közelítsünk.

– *Nagyjából összeszedtéték a „vojtinaság” össze-tevőit. Hogyan határoznátok meg a Vojtina ars po-eticáját?*

– AA: Arany János gondolatait nem lehet megkerülni. Már korán, Kornél biztatására sokat foglalkoztunk a költészettel. Ő ismerte fel, hogy a *Vojtina ars po-eticája* című versben minden helyzetre találunk vonatkozó megjegyzést, és ez azóta is így van. Aztán jött Pap Gábor, aki a pelikánt, mint szeretet-szimbólumot behozta. A két irány nem zárja ki egymást, sőt.

– LT: Én most másképpen néznék Arany Jánosra, mivel nem kérdés számunkra, hogy érvényes, amit leírt. De mi az, ami nekünk szól belőle a 21. században? Mindez hogyan találkozik a jelenünkkel, a pelikánnal, ezzel a rendkívül gazdag szimbólummal? Nemrég rajzpályázatot hirdettünk abból a célból, hogy érzékeljük, az elképzeléseink a jelképről milyen módon bontódnak ki 2022-ben. Lássuk meg, ahogyan a fiatal kortársak a maguk megélt élményeit és értelmezéseit megosztják velünk. A pályázóknak a pelikános logónkat lehetett tovább vagy újragondolniuk. Merthogy voltak abban hiányosságaink az elmúlt évtizedekben, hogy kimondtuk valamiről, hogy mit jelent, de nem kérdeztünk vissza, hogy eljutott-e hozzád az üzenet? Neked is ugyanazt jelenti ez a jelkép, a pelikán jele 2022-ben, mint nekem? Dolgoznunk kell azon, hogy az áthagyományozódás működjön: ami nekem természetes, mert a szerves fejlődés része volt, abba a következő generáció csak belecsöppent.



Mutatványos nap, 2011. június,
Kemény Henrik utolsó fellépése
Debrecenben (elhunyt
2011. november 30-án)

Billentyűk című kiállítás –
megnyitó, 2017. november 19.
Debrecen, MODEM



Billentyűk című kiállítás –
megnyitó, 2017. november 19.
Debrecen, MODEM

Maskarádé – Tétrjáték,
2020. február 03. Debrecen,
Kossuth tér



Turné Japánban, 2003.
A képen: Tóth Krisztina,
vendéglátóink: Hiroshi Koizumi
és feleség, Turi Gábor,
Szabó Tibor, Asbóth Anikó,
Papp Melinda, Pinczés István,
Megyeri Béla,
Reschofsky György



Maskarádé – Tétrjáték,
2020. február 03. Debrecen,
Kossuth tér

– AA: De az idősebb generációt is ki kell billenteni saját meggyőződéseiből. Sok igazságuk van, de ezek más tapasztalatokon alapuló igazságok. Ráadásul – visszatérek oda, ahol kezdtük a beszélgetést – a rendszerváltás utáni nemzedékek tagjai individuumok, akiknek kevésbé lényeges, hogy egy közösség tagjaként valami hasznosat csináljanak. A közösség a Vojtinában meghatározó: színházunk társulatban tud és szeret működni. A régiók és az újak viszonyában lényeges, hogy nem azt kell odaadnom, ami az enyém, hanem meg kell tudnom, hogy az új generációt mi foglalkoztatja. Életkorokat tekintve tehát fordított irányban zajlik a tanítás. Már csak azért is fontos ez, mert a mi szüleink, nagyszüleink mindennapos életkörülményei jóval közelebb álltak egymáshoz, mint most például az én tapasztalatom és a hároméves unokám tapasztalata.

– LT: Az amatőr mozgalmak annak idején közösségi kultúrából kinőtt mozgalmak voltak. A rendszerváltás óta azonban a jó színház az előadóművészekről, egyénekről szól, akik olykor összeállnak egy jó kihívás érdekében. Színházvezetőként meg kell találnunk az egyensúlyt a két gondolkodás között: fontos, hogy a fiatal otthonra találjon, tudja, hogy repülhet, a röppályája több irányú, de azt is, hogy itt a fészke, ahová hazavárik. És ahol meg akarják tőle tudni, milyen a kinti világ.

– Nagyon tetszik, ahogy most, de a három, már említett kötetben is erősen önkritikusak vagytok magatokkal szemben.

– LT: Én olyan mesterektől tanultam, akiknél mindig az identitásra kérdeztünk rá. Addig nem mehetek gyerekek közé, mondták ők, amíg önmagammal nem vagyok tisztában. Tudnom kell, hogy érvényes vagyok-e abban a pillanatban, mert ha nem, akkor maradok csöndben. Nem kell mindig okosakat mondani, de mindenhez keresni kell az érvényesség kulcsát. A közönségünk kétharmada gyermekekből áll, muszáj nagyon hitelesnek lennünk. Ez folyamatos

fejlődést generál, állandó önreflexiót és maximalizmust jelent.

– AA: Ennek az állandó változásnak a motorja Terka: ha már éppen megnyugodnánk valamiben, akkor jön ő, és nem hagyja, hogy belekényelmesedjünk, mert hát mi tagadás, van erre hajlam az emberben. Volt idő, amikor azon kaptam magam, hogy nem tudom száz százalékig megélni a pillanatot, mert már kattog az agyam a következő feladaton.

– Amiből akad bőven: a Vojtina az előadás- és nézőszámokat tekintve csúcsra van járatva. Van feljebb? Azt is kérdezhetném, hogyan tovább?

– AA: A számokat nem lehet növelni a jelenlegi struktúrában. Ha létrejönne, és integrálni tudnánk a Vojtinába a Vitéz László Bábteret, az más típusú, mégis a mostanival szervesen együtt működtethető forma volna. A bábszínház fölötti három lakás a miénk, de a fölötté lévőket is szívesen megvenném: lenne próbahelyünk, lehetnének színészlakásaink. A színház felújítása is napirendre kerül. Vannak további bővítési lehetőségek is, akár egy százfős terem vagy új szabadtéri helyszínek létrehozásával, de nem az előadássszámot, hanem a megszólított korcsoportokat és a programegységeket bővíteném: személyesebbé, közvetlenebbé válna a játék, ami jobban megtalálná a saját korosztályát.

– LT: A Csokonai Színház és a Fórum mellett velünk már három színháza van Debrecennek. A jövő bábszínházában komoly feladatnak látom annak végiggondolását, hogy a színházba hogyan nő bele egy gyermek. Az egyetemmel kapcsolatban állunk, és a művész- meg a pedagógusképzésben is azon kell gondolkodnunk, hogyan lehet minél több formájú színházi előadást létrehozni. Egyetértek, hogy nem a játszási napok számát kell növelni, hanem a társulatban ott lévő potenciált erősíteni. Sok-sok út áll előttünk, keressük hozzájuk a társakat. Meg persze önmagunknak az időt.



Királyok könyve – Történetek Szent Margitról, 2021. április 24.
Író: Szálinger Balázs, Rendező: Kovács Géza, Tervező: Trífusz Péter,
Zene: Arany Zoltán, Játssza: Telenkó-Oláh Tímea



Az Égig Éró Fa, 2020. szeptember 23. Magyar népmese alapján írta és rendezte: Láposi Terka, Tervezte: Majoros Gyula, Zene: Arany Zoltán, Szereplők: Vadászi Tamara, Köllő Andrea, Magi Krisztina



A virágot lépő lány, 2017 október 20. Magyar népmese alapján írta és rendezte: Láposi Terka, Tervezte: Majoros Gyula, Zene: Arany Zoltán, Szereplők: Vadászi Tamara, Magi Krisztina

Messzeringó, 2021. február 12.
Válogatta és színpadra állította,
játssza: Köllő Andrea,
Tervezte: Oláh Richárd, Zene:
Arany Zoltán



Iciri-piciri mesék,
2011. november 13. Móricz
Zsigmond meséit színpadra
alkalmazta: Upor László,
Rendezte: Rumi László,
Tervezte: Bodor Judit, Zene:
Czapp Ferenc, Koreográfus:
Fosztó András,
Szereplők: Hajdú Péter, Hell
Krisztina, Nagy Mónika,
Reschofsky György

Magyar komédia olasz módra
– játék bábokra és madrigá-
lokra felnőtteknek,
2019. január. 10.
Vojtina Bábszínház, a képe-
ken: Hell Krisztina, Till Virág,
Merics Máté Péter, a háttérben:
Kodály Kórus, Debrecen



Útas Laci



Magyar népmese alapján bábszínpadra írta:

Markó Róbert és Tengely Gyábor

Dramaturg: Nagy Orsolya

Tervező: Horváth Márk

A tervező mentora: Boráros Szilárd

Zeneszerző: Jakács Daniel

Koreográfus: Markó-Valentyik Anna

Rendező: Markó Róbert

Szereplők

Aszóth Anikó, Baditz Dávid, Hajdú Péter,
Hell Krisztina, Mecs Máté Péter, Nagy Mónika,
Rexcholsky György



Az előadás az Emberi Erőforrások Minisztériuma támogatásával jött létre.

Vojtina Bábszínház 4026 Debrecen, Kalvin tér 13. tel./fax: (52) 418-160

E-mail: vojtina@vojtinabalszinhaz.hu Honlap: www.vojtinabalszinhaz.hu



FÁBÓL VASLACIKA

Ez a mese is hogy megváltozott, sóhajthatnék lemondóan, ha nem épp őszinte ujjongással jelen-
teném be mindezt: a debreceni *Vas Laci* tökéletesen
passzol a Vojtina évtizedek óta épülő kirakósába,
még akkor is, ha némelyik puzzledarabkát virgoncan
fordítva illeszti a helyére.

Azt hiszem mindegy, milyen típusú színházat néz
az ember, az első egy-két perc majdnem mindent
eldönt. Itt, ahogy hosszan elnézem Horváth Márknak
a békebeli magyar vidéket nem egyszerűen felidéző,
hanem valósággal megelevenítő díszletét (erre még
visszatérünk), meg a kétoldalt gyülekező, korántsem
csak népi hangszerekkel érkező zenészeket, máris
érzem, hogy valami nagy dolog készülődik.

Aztán betoppan a hetyke, egy rőzsészállal a levegőt
suhingató örökifjú, mint később megtudjuk, László
keresztnevű háztulajdonos, akit a teremben ülő
több száz néző ugyan egy pillanatra mintha elbi-
zonytalanítana, de aztán annál nagyobb kedvvel,
a szája sarkából ki nem múló huncut mosollyal
veti bele magát a mesélő, játszó, kommentátor,
drukker, narrátor, férj, apa és nagypapa maga barká-
csolta szerepkörébe.

Amit az első jelenetben hoz és mutat Reschofsky
György, az a (nem kizárólag) gyerekeknek szóló
színházcsinálás nyílt színi ünneplése: a közvetlen
stílus, a pajkosságig játékos lendület sok jót ígér
a következő órára, amit aztán az előadás be is tel-
jesít. Az, ahogyan a színész keze ügyében a meg-
ejtően hétköznapi tárgyak átváltoznak, étellel
telítődnek és egy vadonatúj, mégis ismerős mesét
kezdenek mesélni, önmagán messze túlmutat, és
az előadás egészét látva válik jelentéssé.

Markó Róbert évtizede Tengely Gáborral közösen
mondta újra először *Vas Laci* népmeséjét, gazdagon
megfűszerezve azt a székei mesemondó asszony,
Fábián Ágostonné Márika néni nyelvi leleményével,
amit aztán Tengely a győri Vaskakas Bábszínházban
kortárs szuperhősmeseként színre is vitt. Most

Markó meg is rendezte saját szövegét, amin Nagy
Orsolya dramaturggal dolgozott: az ő előadásuk
a falvédős, falikutas, díszványeros magyar vidékre
repíti vissza a történetet.

A keretet László és Lászlóné épp csak felskiccelt,
de azért jól érzékelhető, nyilvánvalóan nap mint
nap ismétlődő zsörtölődése adja. A férfi minden
tőle telhetőt megtesz, hogy Vas Laci komplex tör-
ténétét a lehető legnagyobb részletességgel átadja
hálás hallgatóságának, de ha az embert folyton
megakasztják olyan hülyeségekkel, hogy elfogyott
az uborka, meg hogy mennyit szelünk a kenyérből,
nem csoda, ha elveszíti a türelmét. Reschofsky
György és Asbóth Anikó érett párosának játékba
lendítése a Vojtina hőskora, az alapító atyák és
anyák előtti szép főhajtás, de több is annál: éles
fényben láttatja azt az őserőt, ami a hagyományaira
mindig büszke műhely munkájának ki nem fogyó
aranytartaléka.

Apropó, keretek: e ponton muszáj Horváth Márk
nagyszabású, Boráros Szilárd mentori közreműkö-
désével készült látványtervét laudálni. Abból is főleg
azon jellegzetességet, hogy itt semmi sem az,
aminek látszik. Parasztszoba belseje dukál egy nép-
meséhez, *sag schon*, de hát a felnőtt László vissza-
emlékező szavai nyomán azonnal feltáruznak
a hengerelt fal titkai. A látványvilágot tekintve is szé-
pen építi-bővíti saját szókincsét az előadás: a kézi
kávédaráló (nem tudok ellenállni az ötletnek, hogy
a Mohácsi-testvérek színpadi kávémaníája előtt tisz-
teleg az író-rendező) titkos sziget lesz, a csapból
folyó víz kristályos csillogású kis folyó, és így tovább.
A legombolható falvédő Vas Laci ifjúkori botlásainak,
vagyis korai kalandjainak kékel kihírmzett összesítése,
a mázas tányérok mögül meg előtűnik a politikai
korrektség szempontjából erősen véleményes
(bece?)nevű három hűg, a kis Sovány, a kis Kövér,
meg persze a kis Kicsi kesztyűbábfigurája.

Első számú kedvencem mégis az egyszerű keretben
feszítő, álmatag falusi anizxot ábrázoló tájkép, ami



Jelenetek az előadásból,
a képeken Reschofsky György
(a középsőn+Mercs Máté Péter)



a nyitány után kisvártatva harmadik dimenzióval dűsul: a Vas Laci konok kobakjára szerencsét(lenséget) hozó öregasszonyok innen bújnak elő a bábszínészek fejére erősített, közönyösen pislogó szemekkel ellátott egészalakos szarvasmaszkok oldalán. Sokszoros keretezés érvényesül: a színházterem valódi kerete – ami, mármint a Vojtina Bábszínház nagyon is való-ságos tere, a záró képben is megidéződik majd – öleli körbe a nagyszülők régimódi házát, ami egy ponton darabjaira hullik, és mint látni fogjuk, kiderül róla, hogy magában rejt az egész lenti világot, ahol a kalandok jó része játszódik. A kép a falon meg újabb keret, hiszen a kemény(tojás)fejű boszorkány meg a rőzsehordó néni színház a színházban játszik Lacikával a szarvasbőgés árnyékában.

Ami a képkeretben az abszurd szarvas, az a szö-vegben a sok-sok kiszólás, geg és önirónia. Azt, hogy Markó Róbertnek kézre áll a színházi helyzet tematizálása, de főleg is poentírozása, tudjuk jól a munkáit ismerve, a Vojtina többgenerációs társulatát meg érezhetően nem kell rábeszélni semmilyen őrltségre, meg az nekik maguktól. Azt üzeni a ren-dező, hogy természetesen kell ma is népmesét mesélni, csak egyáltalán nem mindegy, hogyan. Szó sincs tiszteletlenségről, se az eredeti történet önké-nyes ferdítgetéséről, inkább a hagyományos narratíva áramvonalasításáról, meg persze a mai nyelvi, gon-dolkodásbeli és vizuális igényekhez és elvárásokhoz való közelítéséről. Takács Dániel népies és rock ala-pokon álló, erős vonós és ütős szekcióval működő zenéje Czapp Ferenc, Csurgó Dezső, Kálmán Péter 'Cucás' és Papp László elővezetésében világosan tagolja és fejezetekre osztja a mesét. A zenével együtt lélegzik a hosszú vándorutat plasztikus moz-gássorokkal meglevenítő koreográfia, Markó-Valentyik Anna munkája.

A meglevenedő képek, a vállaltan idéltlen nyelvi és vizuális poénok, az élő szereplők és bábok közötti, perlekedésig menő interakciók (mint amikor Laci kesztyűbájja tanácsot kér az élő Lászlótól – végül is ő tudja, mi a mese vége), de a bábcsaládon belüli szokatlan viszonyok is nem várt helyeken nyitnak átjárókat a mi terünk és időnk felé, ha nem is gátlástalanul elviccelve, de legalábbis meglepő fénytörésben láttatva egyenemely szituációt.

Mondjuk, mint amikor a kissé hebrencs Laci dühében elmorgott kívánsága, miszerint három fárasztó húga tűnjön el a föld színéről, valóra válik, és az otthonról elküldött királyfi után szól az apja, hogy az expedíció közben azért hozzon a térdére is sósborszeszt. (Hogy végül kapott-e, arról nincs hír.) Vagy amikor a Kígyókirály szabályos hisztirohamot kap, hogy a Lacira szemet vető lánya nem hagyja, hogy ő, mint a birodalom ura segítsen a fiúnak. A hősnek három, egyre növekvő számú fejjel felszerelt sár-kánnyal kell megbirkóznia: a magyar mesehősnek a német, orosz, majd kínai akcentussal szövegelő, mindig Hajdú Péter játszott pikkelyszóval kell elbánnia – lám, így jár, aki nem tartja tiszteletben a kultúránkat. Az olyan poénokat, mint például „A nevem Laci. Vas Laci” nyilván nem veszi a szín-lapon jelölt, négy év fölötti célközönség egésze, de a felnyihogó felnőttek hálája az ilyen és ilyenebb be- meg kiszólásoknál biztosan nem marad el.

Ez a történet Vas Laci átváltozásairól is szól, és koránt-sem csak átvitt értelemben. Az időő László vissza-emlékezései közben megjelenik a hozzá hasonlóan lila mackónacit, zöld pólót, megcsomózott fehér inget és kackiás bajuszt viselő Laci kesztyűbáb formájában. A Mercs Máté Péter által lendületesen mozgatott báb – aki idővel mintha maga is hasonlítani kezdene védencére, vagy fordítva? – a próbatételek elején találkozunk Baditz Dávid kevés szóval keveset mondó Kovácsával, aki szélesvállú, dagadó mellkasú, keskeny csípőjű bunrakubábbbá csontkovácsolja a kölyköt. Akit aztán a hétfejű sárkány Hell Krisztina játszott, valódi ok nélkül velejéig gonosz boszorkányneje ugyan elveszejt, de László keretezése nyomán mi már akkor érezzük, hogy ennek a mesének csakis jó vége lehet. A Kígyókirálynak persze hogy sikerül összeforrasztania a széttépett tagokat, s csodák csodája, egy szinte testetlen, az élő színész karjait és termetét felhasználó, csupaszív bunrakubáb fogja feleségül venni Nagy Mónika bájosan sikló Kígyókirálylányát, aki pár évtized múlva megjegyezhetetlen varázsigék mormolása helyett már uborkásszendvics-gyártásban éli ki minden kreativitását. És ezzel sincsen semmi baj a mesétle-nített kis magyar valóságban: pontosan ez passzol a mintás otthonkához, a virágos leggingshez meg a fröccsöntött papucsához.

Jelenetek az előadásból,
szereplők: Asbóth Anikó,
Baditz Dávid, Hajdú Péter,
Hell Krisztina, Mercs Máté
Péter, Nagy Mónika,
Reschofsky György





Van azért valami, ami nem változik: érdemes figyelni Vas Laci viszonyának alakulását a nőkhöz. Hogy ott-hon anyja hordja-e a nadrágot, az nem teljesen biztos, mindenesetre három húga folyton piszkálja, froclizza a rosszcsont Lacikát (vagyis Jacikát, ahogy a kis Kicsi sejege), nem csoda, hogy egyszer csak elfogy a fiú türelme; igaz, a szerencsétlen átok következményeit aztán évekig nyögheti. Hosszú útja során az egyik öregasszonyt jót, a másik rosszat ajándékoz neki, de a fiú rá se ránt: a lányok-asszonyok nem az eszéért szeretik, mint erre többszöri utalás is történik, de hát nem is *Agy Laci* a mese címe. Mindezek ellenére vagy éppen emiatt a Kígyókirálynő szíve azonnal megdobban, amint jobban szemügyre veszi a daliát. És akivel minden morgolódás meg évődés ellenére úgy tűnik, most már végérvényesen összekötötte a sorsát, és ez így is van rendjén: éljenek és működjenek boldogan, amíg csak tehetik.

(*Vas Laci*, 2021. 10. 31., Vojtina Bábszínház, Debrecen)





Vas Laci, 2020. december 18. (Online bemutató) Magyar népmese alapján bábszínpadra írta: Markó Róbert és Tengely Gábor, Dramaturg: Nagy Orsolya, Rendezte: Markó Róbert, Tervezte: Horváth Márk, A tervező mentora: Boráros Szilárd, Zene: Takács Dániel, Koreográfus: Markó-Valentyik Anna



SZABAD MADÁR A PELIKÁN

A Vojtina emblemikus színésze Reschofsky György, aki a *Vas Laci*-ban többször dolgozott az új bábos generáció fontos író-rendezőjével, Markó Róberttel. A közös munka ürügyén a generációk közti átjárások, a ceremóniamesterség és a totális szabadság is szóba került.

– J. T.: *2013-ban Győrben Tengely Gábor rendezett először a vele közösen írt Vas Laci-szöveged alapján fontos előadást. Mit jelent, hogy most rendezőként nyúltál a saját darabodhoz?*

– Markó Róbert: Asbóth Anikóval a társulatra kerestünk anyagot, és láttuk, hogy ezt ki lehet osztani. Nem titok az sem, hogy Reschofsky Gyurinak akartunk komoly feladatot adni: kevés olyan színész van, aki a vállán tudná vinni ezt az előadást. Akkor tud jó lenni egy munka, ha a színészek megtalálják a számításukat, és mindenki örömet lel a rá szabott feladatban. Itt ez történt.

– Gyuri, a te nézőpontodból milyen volt ez a találkozás? Kívülről nézve az látszik, hogy lubickolsz *Vas Laci* szerepében: mintha csak rád írták volna.

– Reschofsky György: Amikor megkapok egy példányt, elkezdem kihúzni a saját szövegemet színes filccel. Itt is ez történt, és nem kicsit ijedtem meg, amikor láttam, hogy az első két oldal rögtön az enyém... Hát mit kezdek én ezzel a 64 éves agyammal?! Aztán végigolvastam, és nagyon megérintett a történet, a próbafolyamatban pedig kiderült, hogy itt mindent szabad. Vagyis az történt, amit mondtál: lubickolhattam a szerepben, ami rengeteget segített. Szeretem, ha úgy kezel egy rendező, amilyen állapotban épp vagyok. Voltam százszor fiatal királyfi, szőke herceg, János vitéz, Pinokkió, sok minden, de ma már másban vagyok. Vannak rendezők, Kuthy Ági, Bartal Kiss Rita, mások, akik meglátják, hogy éppen hol tartok, de Robi ehhez kimondottan ért.

– M. R.: Gyuri nagyon szeret játszani. Azt gondolnánk, hogy ez gyakori a színészek között, de nem

feltétlenül van így. Az ő színészetének a sajátja, hogy mindenestül jelen idejűvé teszi a történetet. Láttam rajta az őszinte riadalmat, amikor megértette, hogy valójában egy monológot kell elmondania, ami persze a végső formában mégsem az. A próbafolyamatban a kollégák rengeteg ötlettel jöttek. És Gyuritól is folyamatosan érkeztek a jelzések, hogy szituációkban és darabban gondolkodik, meg abban, hogy játszani tudjon a többiekkel. Amikor bátorítom a színészeket, hogy mondják, amit akarnak, az felszabadító: megnyugszanak, és végül azt mondják, ami a papíron áll.

– R. Gy.: Robi szereti, ha úgy közelítünk a meséhez, ahogy apa, anya, nagypapa mesélne, vagyis ha közelebb hozzuk a gyerekeket a színházhoz. A múltam fontos része, amikor egy szál gitárral ülök több száz gyerek előtt. Megtanultam, hogy engem az érdekel, hogy a hatodik sor nyolcadik székén ülő gyerek miért nem jön velem egészen? Ez folyamatosan spannol, mert muszáj mindenkit lekötni. A *Vas Laci*-ban így kell elcsábítanom felnőttest és gyereket, ez pedig találkozott Robi elképzelésével és magával a szereppel.

– *Mit jelent a szabadság a szöveg vagy a jelenetek szintjén?*

– R. Gy.: Van, aki szereti a teljes kontrollt. Olykor én is: nem kell, hogy valaki előjátsszon, de ha a rendező kibontja, hogy milyen úton induljunk el, az segít. Amikor viszont akkora szabadságot kapunk, mint amit Robi biztosít, alkotótársnak érzem magam. Rám bíz mindent, aztán nyesegeti a dolgot. Arra készítem, hogy figyeljem magam kívülről. A szabadság nem parttalan, mindig érzem mögöttem a célt: tudom, hogy mit akar, és megmondja, hol a helyem. Az embernek jóval többet kell megmutatnia magából ahhoz, hogy a rendező azt mondja, ez az, ezt kerestük. A szabadság sosem szabadosság: mindig a tudatosság mozgatja.

– M. R.: Nem ragaszkodom a szövegemhez, se íróként, se rendezőként. Ahhoz nyilván igen, hogy mi

történik a jelenetekben, hogy mik a karakterek körvonalai, de minden más stílus és ízlés kérdése, hiszen van, akinek ez áll jól, van, akinek más. Ha az ember ad egy működőképese keretrendszert, utána az, hogy a színész hogyan tölti meg, az ő felelőssége. Van, hogy valaki nem érzi a stílust, például hogy milyen szó hangozhat el a szövegben, de melyik az, amelyik már nem, mert kilóg. Itt szó sincs ilyesmiről: Gyuri remekül ráértett a dolog ízére.

– R. Gy.: Lehet azt pontosan tudni, ha valamit ledob magáról az előadás. Imádom a fiatal kollégáimat, de volt rá példa, hogy valaki átlépett az elfogadható határokon, és szólni kellett. Nincs ezzel baj, próbálgatta a szárnyait, de ha nem jól érzi a keretet, akkor azt muszáj szóvá tenni. És a következő alkalommal már vissza is tért a feszes szöveghez, az előadásnak pedig remek tempója lett.

– *Éppen ez, a fiatal és az érett színészgeneráció vojtinás együttélése érdekelt engem. Gyuri, harminc-két éve vagy tagja a társulatnak, sok-sok fiatal érkezését és ittélét láttad és látod. Úgy tűnik, hogy a tapasztalt színészeket izgalmi állapotban tartják a fiatalok – és fordítva.*

– R. Gy.: Fontos a kiegészítésed: fordítva is működik a dolog. Aki hozzánk belép, és legyen szó színésztől, rendezőtől vagy a háttér személyzet bármely tagjáról, állandó professzionalizmussal szembesül. Ha kell, Anikó tud kemény lenni igazgatóként, de nincs erre szükség, mert mindenki száz százalékon teljesít. Ha fiatalok érkeznek, ebbe a közegbe érkeznek, így nincs más lehetőségük, mint ugyanígy dolgozni. Régebben volt, aki megkérdezte tőlem az ötvenedik előadás környékén, hogy nem unom még? De hát hogy lehetne unni, amikor a közönség mindig új?! Figyelni kell a gyerekek, a pedagógusok arcát. Persze, nem szabad átnézni a negyedik falon, de érzem a levegőben, hogy nekik új az, amit látnak, és ez megérinti őket. Mindig találok egy pillanatot, ami ott és akkor születik a színpadon – és ez az, amit a fiatalok átvesznek és csinálják is. Muszáj is nekik, mert gyors a tempó, egymást tesszük helyre. Fiúk, lányok, fiatalok, idősek – gyönyörűen élünk itt együtt.

– M. R.: Sok helyen dolgoztam, ahol vannak nagyon jó színészek. Emlékszem a döbbenetre, amikor először szembesültem azzal, hogy egy kiváló színész

is lehet rossz ember. A Vojtinában ennek nyoma sincs. Ehhez Anikónak mint társulatvezetőnek biztosan van köze. Egy kis csapatról beszélünk, ahol nincsenek „pártok”, ahol mindenkinek magas emberi minőség társul. Rendezőként nem kell mérlegelnem azt, hogy a fiatalok előtt mondhatok-e valami dehoesztálót Gyurinak, mert persze, hogy igen. A humor, a lazaság mögött mindig ott a valódi szakmai szándék, hogy az előadás legyen jó, legyen még jobb.

– *Ha valaki figyelmesen nézi a Vas Lacit, közvetlen bizonyítékokat talál arra, amiről beszéltek: az, hogy egy színház igazgatója kínai papucsban és műanyag otthonkában átszuszog a színen, vagyis képes magán is nevetni, megérinti az embert.*

– M. R.: Valójában nem létezik az Anikó által játszott szerep, mégis nagyon erősen éreztem, hogy ő kell ide. Félve kérdeztem, hogy vállalná-e: úgy gondoltam, hogy a szakma, a közönség, a gyerekek és a város felé is komoly üzenete van, ha látják, hogy mekkora örömmel csinálja. A kecskeméti találkozó után kollégától jött olyan visszajelzés, hogy van abban valami meghatározó, hogy a Vojtina alapító tagjai évtizedekkel a történet kezdete után ilyen színvonalon és teljes szellemi frissességgel vannak jelen. Szigorúan rendezői szemszögből az érett színészekkel több a baj, mint a fiatalokkal: lassabban rögzítenek, más a tempójuk. Aztán a végén azt érzed, hogy megérte, nagyon is. Érdekes például az, ahogyan Gyuri narrátorként szabályozza az előadás tempóját: ceremóniamesterként meg tud pörgetni bizonyos részeket, máskor kimerevíti vagy lelassítja a pillanatot, ha az kell.

– *A Vojtina történetében meghatározó szerep jut a népmeséknek és adaptációiknak. Tíz, húsz, harminc éve létrejöhetett volna egy olyan előadás, mint ez? Egy előadás, ami önreflektív, a színházi helyzettel magával is poénkodik, és tele van vizuális gegekkel és szövegpoénokkal?*

– R. Gy.: Jól áll nekünk ez a stílus, és úgy érzem, a humor, a „bővér”, a szókimondás megfelel a mai kornak. Mióta itt vagyok, teljes szabadságban dolgoztunk, azaz bármit, bárhogy tehettünk a mesékkel, ha úgy működött jobban az előadás. Pinczés Pista rendezte például *A brémai muzsikuskokat*: ahogy belekerültem, a legtermészetesebb módon



Jelenetek az előadásból.
A képen Reschofsky György.



keveredett egy ötödik állat a jól ismert négy mellé, így lettem én az egér, bendzsóval a kezében. Rengeteg hasonló esetet mondhatnék, a lényeg, hogy a helyzetkomikum, a felfrissített nyelvezet már a Vojtina-alapító Giovannini Kornél barátunknak is lényeges volt, mert remek a humora.

– *Robi, amikor rendezel valahol, akkor meg kell „tanulnod” a színházat, ahová megy?*

– M. R.: Muszáj tudni, hogy milyen történettel hova lehet beállítani, hogy milyen esztétika jellemzi az adott színházat, és attól hová lehet ellépni. Itt még csak a stílusról beszélek, nem a minőségről. Sokan elfelejtik, hogy az előadást emberek nézik, akik valamilyen stílusra szocializálódtak. Előadhatok nagyon kreatív és kortárs módon egy népmesét, de hiába, ha a nézők erre nem vevők. Attól, ahogy a debreceni *Vas Laci* kinéz, lehet, hogy más színházban ódzkodnának, itt viszont sikeres az előadás. De ne érts félre, a közös munka Anikóval is a teljes szabadság jegyében zajlik. Emlékszem, mondta, hogy az első öt percben azt hitte, hogy a *Vas Lac*ban kinevetjük a néphagyományt, aztán rájött, hogy korántsem. Az igazgató nagyvonalúsága a rendező iránti bizalmat is jelzi. Szóval szabad madár a pelikán.

– *A Vas Lacnak az egyik legizgalmasabb része a Horváth Márk tervezte látványvilág.*

– M. R.: Ez Márk első nagyszínpadi munkája, és ő azonnal jelezte, hogy nem feltétlenül éri úgy, hogy felkészült egy ilyen léptékű munkára. Boráros Szilárd így került be mentorként a projektbe. Esztétikai problémákba nem szólt bele, de az anyagismeret, a gyártási fázisok, a műhellyel való kapcsolattartás okán folyamatosan kérdezett, ami sokat segített. Nagy kérdés, hogyan tud ma megszólalni egy népmese a színpadon, és a választ szintén Szili adta meg, amikor azt mondta, hogy „Az a népi, ami énnálam otthon van.” Innen indultunk: az a népi, ami a mamánál otthon megvan – a hengerelt fal, a hímezett falvédő, a rémes képkeretben a rémes festmény, és így tovább. És aztán kitaláltuk, hogyan tud ez az esztétika megmozdulni.

– *A különböző bábtechnikák vegyítése a te ötleted volt? Élő szereplőktől síkbábokig, kesztyűsbábtól bunrakuig sok mindennel találkozunk.*

– M. R.: Volt abban tudatosság, hogy *Vas Laci* a kesztyűsbábtól eljut egy szinte test nélküli karakterig: Horváth Márk koncepciója volt, hogy ezt az utat járja be a címszereplő. És jutott hely az agymenéseknek is, mondjuk, a fejre erősített síkszárvasoknak. Ezek próbán születtek, és úgy éreztük, nem érdemes őket kihagyni, mert bár lehet, hogy a kisgyerekeket annyira nem szórakoztatja, minket viszont nagyon.

– R. Gy.: Nem arról van szó, hogy minden őrült ötlet bekerül az előadásba: Robi jó érzékkel válogatja ki, mi visz előre, és azt rögtön leokézza. A *Vas Lac*ban például egyszer csak átkerültem a rendezői jobb oldalra a vége felé, és rájöttem, hogy nem tudok ott mit csinálni. Eszembe jutott, hogy van egy kis fehér sámlim édesanyámtól, amit már máshol is használtam. A kis polc alá felakasztva ott van végig, egy ponton leveszem és ráülök, majd visszarakom: a csehovi puska elsült, és meglelt a helye az összjátékban.

– *Gyuri, ne bántódj meg de az a benyomásom, hogy az előadás a színészi képességeidre erősebben alapoz, mint a bábszínészekre. Vagy nagyot tévedek?*

– R. Gy.: Elevenembe talál a kérdés, messzebből kezdem a választ. Gyerekkoromban színész akartam lenni, aztán tanár, majd megkaptam a gitáromat és muzsikusi lettem. Ott álltam a színpadon gitárral, és az volt a dolgom, hogy lekössem a gyerekeket. Hívtak a Vojtinába, elsőre nemet mondtam, majd elváltam, és kikerült a nyakamból a gitár. Először úgy éreztem, meghalok hangszer nélkül. A kezembe nyomták a bábót, én pedig beleszerettem. Egy élettelen anyag, amivel ha eleget gyakorlok, a végén eggyé válik velem. Nem tartom magam színésznek, inkább amolyan mindenestnek, aki szeret játszani. Ez a szerep azért telitalálat, mert kijön belőle, hogy imádok mesélni és játszani. És igazából mindegy, hogy gitár van a nyakamban, báb a kezemen, vagy csak én vagyok ott magam. Robinál mindig feloldódom, és úgy tűnik, mintha ott élnek a színpadon. Nem gondolom magam se színésznek, se bábszínésznek: teljes valómmal, egész játékszeretetemmel vagyok jelen.

– M. R.: Amikor Gyuri belép a színpadra és hozzáér egy kávédarálóhoz, egy bögréhez, azonnal látni, hogy van egy intim viszonya a tárgyakhoz. Ezért is

Jelenet
az előadásból



szeretem a *Vas Laci* elejét, mert bár tárgyjáték a nyitány, mintha csak véletlenül kerülne a keze ügyébe ez-az. Ha jól figyelek, rájövök, hogy lefordítja a játék nyelvére az elhangzó szöveget. Ezt egy prózai színész is meg tudná csinálni, csak nem olyan magától értő természetességgel és gyorsasággal,

mint egy bábos. Mert a bábszínésznek vannak olyan manuális és gondolkodásbeli képességei, amiket aktívan használ akkor is, amikor élőben van jelen. A bábszínháznak ugyanis nincs határa: ezen a színpadon minden megtörténhet. (*Vas Laci*, 2021. 10. 31. Vojtina Bábszínház)



Az előadás szereplői

„JELENNEK ÍR, KI A JELENBEN ÉL.
– MONDOM – KOZÓTTUNK HISZ, SZERET, REMÉL;
KÜZD, VAGY, REMEG, ÖRVEND, SZOMORKODIK;
MÉRT ÉLNE VISSZÁBB, VAGY HÚSZ SZÁZADIG?
KINEK SZOKOTT RUHÁJA LENGE BURNUS,
CSAK NYÜG, TEHER LÁBAN AZ Ó KOTHURNUS;
S KIRÓL TUDOM JÓL: KI APJA-FIA,
RÖSTELLEM AZT, HA ÉLVE MŰMIA.”

ARANY JÁNOS

„Tele vagyok, dallal vagyok tele...”

VOJTINA-TÖRTÉNET 2015–2020 III.

ÖTÉVKÖNYV

VOJTINA-TÖRTÉNET 2015–2020 III.

Amikor 2015-ben két vaskos kötetben, több mint félezer oldalon megjelent a Vojtina Bábszínház történetének első negyven évéről szóló, a színház által publikált, mind küllemében, mind tartalmában imponáló kiadvány¹, aligha kötöttek volna sokan nagyértékű fogadást arra, hogy hat évvel később hasonló formátumban folytatódik a monstre báb-történeti kaland. Aki hozzám hasonlóan ezt gondolta, ugyanolyan naiv volt, mint én: a kötetek tulajdonosai kijelenthetik, hogy mostanra egy sorozat első három darabja lett könyvespolcuk díszé.

Ez amúgy jellemző a Vojtinára, mármint, hogy folyamatosan emeli a tétet: egy akkora volumenű munka lezárása után, mint amilyen a színház történetét jó három évtizeddel ezelőtti idekerülése óta gondosan dokumentáló és archiváló Láposi Terka szerkesztésében hét éve megjelent két könyv, a legtöbb színházvezető valószínűleg elégedetten dőlt volna hátra. És ez teljesen érthető is lenne: elkészült a nagy mű, igen, de a gépnek muszáj forognia, jönnek az új bemutatók, nincs tehát idő a múlton gondolkodni. Legyen ez az első megállapítás a „*Tele vagyok, dallal vagyok tele...*” Vojtina-történet 2015–2020 III. című kötet kapcsán: Debrecen bábszínháza az emlékezést, a saját történet megfogalmazását nem kötelező penzumnak, hanem a mindennapos élet és működés szerves részének tekinti.

És az olvasóban mégis ott munkál a kétely: vajon van, lehet értelme öt, ráadásul hozzánk időben ennyire közel álló esztendő munkájáról egy újabb, 450 oldalas (!) kiadványban számot adni? Nem hiányzik szükségszerűen a rátekintő figyelem távolsága? Vagy ami engem a kortárs színház-történeteket közelről vizsgáló kritikusként leginkább foglalkoztat: képesek vagyunk arra, hogy az egyes események között felismerjünk tágabb összefüggéseket, megtalálva azok helyét

a gazdag múlt, a történő jelen és a mindig bizonytalan jövő koordináta-rendszerében? Az adatok, tények, számok ponthalmazából meg tudunk rajzolni egy érvényes profilt, ami nem csupán regisztrálja a féljelen történéseit, hanem önmagán túlmutatva értelmezési keretet nyújt a mindennapos működéshez?

A Láposi Terka által szerkesztett és tervezett, Asbóth Anikóval közösen írt – legyen a jelen íráson belül e szokatlan, mert a szűk értelemben vett jelent dokumentáló színház-történeti vállalkozás műfaja – *ötévkönyv* hol választ ad ezekre a felvetésekre, hol töpreng és melázik rajtuk, de mindenképp foglalkozik velük. Teszi ezt ráadásul egy olyan időszakot számba véve, aminek egy jelentékeny része mindünk számára váratlan és megszokhatatlan helyzetben zajlott, a pandémia fenyegető árnyékában. A könyv két nagy, hasonló terjedelmű szerkezeti egységből áll: a *Történetek könyvét* folytatja-kiegészíti a *Képek könyve*, felismertette az olvasóval a nem is annyira a sorok között megbúvó üzenetet a Vojtina mindenkor érvényes ars poeticájáról, már ami a szavak és a velük összenövő, belőlük indázó képek szoros kapcsolatát jelenti.

A szerzőpáros szubjektív előszavai megágyaznak a szélesvásznú számvetésnek, egyben kijelölik azokat a kereteket, melyeken belül a Vojtina utóbbi öt évét szerintük érdemes elhelyezni. Sokszor hangoztatom, hogy a (jó) színház nem légtüres térben létezik; kell, hogy reagáljon arra a közegre, amiben működni kényszerül. Egy olyan időszakban, amikor a társas lényként definiált ember elszigeteltsége, magányossága riasztó méreteket öltött, megnyugtató és érthető, amit Láposi Terka a társulati lét felerősödéséről megállapít. És felvillanyozó a következmények elősorolása is: a beavatottság, a közösségalkotás kulcsfogalmak lettek-lehetnek a Vojtina működésében.

1 Ezekről ld. Hutvágner Éva: *Forráskiadványok felnővőben*. In: Art Limes 2016/6, 49–50.

A járvány megtépázta időérzékelésünket is: mintha egy másik évezredből szólnának Asbóth Anikó 2015-ös igazgatói pályázatának kulcsmondatai is, melyek mégis összecsengenek az imént kiemelttel. Az igazgató itt a hagyományok és saját értékek fontossága mellett a (debreceni) közönség sokoldalú megismerését jelölte ki feladatként. A Vojtina mindig is büszke volt Debrecenben elfoglalt helyére, és itt természetesen nem csak a földrajzi lokációra utalok: a város szövetének egyik, ha nem leggazdagabb, sűrűn lakott szigete a bábszínház. Sziget, aminek túlnépesedéstől ugyan nem kell tartania, az itt zajló életet végletesen leegyszerűsítve megragadó számok mégis elgondolkodtatják az olvasót: mi van, mi lehet évi félezer előadáson és negyvenezer nézőn túl? Nincs válaszom, csak hangosan gondolkodom: vajon mik a működés határai, lehet, kell még tovább fejlődni? Egyáltalán: miközben a néző- és előadásszám akárhány százalékkal történő növelése a mindenkor fenntartó elvárása, mindez vajon a színház élő, lélegző organizmusának is szükségszerűen jót tesz?

De vissza a *Történetek könyvéhez*, melynek első fele a 2015–2020 közötti Vojtina-diafilm képkockáiból áll, majd jó száz oldalon a vizsgált öt év súlypontjait megteremtő alkotókkal készült interjúk olvashatók. Írók, rendezők, bábművészek vallanak kronologikus rendben módszerekről, gondolkodásról. Teszik mindezt lényeglátó önreflexióval, és úgy, hogy az egymástól függetlenül született beszélgetések rendre dialógusba elegyednek egymással. Ha valaki attól tart, hogy lélektelen PR-interjúkon kell magát átrágnia, nagyot téved: bár ezek a szövegek a Vojtina felkérésére születtek, nem marketing szempontok szervezik őket. Látszik ez abból is, hogy nem teljes a leltár: dicséretes, hogy nem mindenki szólal meg, csak az, akinek van mondanivalója. És így is sokaknak

van, például dramaturgiáról, arról, hogy ebben a színházban milyen fontos a történet, a szereplők motivációinak feltárása és ezzel szoros összefüggésben a látványvilág. Esik szó a debreceni közönség értékrendjéről, meg az elemkészlet lehetséges bővítéséről. A darabválasztásban a női nézőpont megjelenéséről és az évadtervekben megnyilvánuló építkezéséről. És ami a leginkább kedvemre való: a szövegekben végig ott a nem önostorozó, mégis a saját helyet folyamatosan kereső és értelmező önreflexió.

A *Képek* könyve minden bábót szeretőnek igazi kincsébánya, hiszen a végig gazdagon illusztrált kötet itt valóban elsősorban a képek nyelvére vált: a bemutatókat, foglalkozásokat, kiállításokat megőrkítő képsorok legelőször is kíváncsivá tesznek, nem utolsósorban a hozzájuk társított rövid szövegmutatványok aktív közreműködésével. Kíváncsivá, mert úgy érzem, hogy egy folyton változó kaleidoszkóp szeszélyesen formálódó alakzatait nézegetem, melyek sosem állnak, mert a vállalás jellegéből adódóan nem állhatnak össze teljes képpé.

Korábban nyitva hagytam egy kérdést a működés hatáiról: ha a bűvös számok növelése nem is szükséges/lehetséges, van még hely a növekedésre; igaz, nem horizontálisan, hanem vertikálisan. A Vojtina-történet harmadik kötetének legizgalmasabb kezdeményezése, a Kálvin téri épület felső szintjén megvalósulható *Vitéz László Bábtér* Asbóth Anikó ötödik, 2021-ben megkezdődött igazgatói ciklusában aktuális a nagyratörő tervek szerint. Drukkoljunk együtt, hogy ennek sikeres működéséről a 2026-ban esedékes negyedik kötetben olvashassunk.

(„Tele vagyok, dallal vagyok tele...” *Vojtina-történet 2015–2020 III.* Debrecen, 2021. Vojtina Bábszínház)

„A KREATIVITÁS SZABADSÁGA NÉLKÜL NEM SZÜLETNEK ÚJ PERSPEKTÍVÁK SEM A MŰVÉSZETBEN, SEM A TÁRSADALOM KÜLÖNBÖZŐ TERÜLETEIN. (...) A MŰVÉSZETNEK AZ A SZEREPE, HOGY KÖZÖS ÉLMÉNYBEN ÖSSZEHOZZON KÜLÖNFÉLE SZEMLÉLETŰ EMBEREKET.”

ROBERT WILSON



VOJTINA BÁBSZÍNHÁZ
2021.

4026 DEBRECEN, KÁLVIN TÉR 13.
TELEFON/FAX: +36 52 418-160
WWW.VOJTINABABSZINHAZ.HU





Torzonborz és a holdrakéta. Fotók: Kalmár Lajos



Jelenet az előadásból: Arató Máté





Etlinger Mihály
FÖLDÖNTÚLI REALITÁS

TORZONBORZ ÉS A HOLDRAKÉTA (2022)

Az idén 60 éves Bóbita Bábszínház több új bemutatóval is készült a kerek évfordulóra. Sorban az első a *Torzonborz*-sorozat harmadik, egyben lezáró része, a *Torzonborz és a holdrakéta*.

Egy folytatásos bábszínházi előadás sokféle kihívást állít az alkotók elé. Ha pedig figyelembe vesszük azt is, hogy a Bóbita korábbi *Torzonborz*-előadásait időben elszórva mutatták be (*Torzonborz, a rabló* – 2014, *Torzonborz visszatér* – 2016, *Torzonborz és a holdrakéta* – 2022), a kontinuitás nem a hagyományos sorozatfelfogás felől értelmezendő. Főleg azért (ha a trilógia célközönségét is számításba vesszük), mert számolni kell azzal is, hogy a bemutatók során több óvodai és iskolai korosztály lecserélődött, így a folytatásosság és hasonlóság mellett készítésük során az egyes előadások önálló érvényére is törekednie kellett.

A több epizódos bábelőadások hagyományosan leginkább a vásári előadások jellegében érhetők tetten. Ebben a műfajban nincs narratív vagy epikus keret a különböző részek között, a folytonosságot a karakterek szintjén teszi érzékelhetővé. Gondoljunk csak a Vitéz László-előadásokra, amelyekben a néző bármikor eligazodik, de a szerző, Otfried Preußler is vállaltan a németek Kasperl-játéka felől írta meséjét. A magyar fordításban Vitéz Lackóként és Paprika Jancsiként elnevezett szereplők utalnak egyértelműbben erre az átfedésre. A szereplőket, jellemüket, problémáikat mindenki ismeri, ez ad keretet az epizódoknak és a mese egészének is. Ehhez tudott leginkább kapcsolódni a regényekből adaptált három előadás, mivel karakterei állandóak, vonásaik karikaturisztikusan egyénítik őket.

Preußler zseniális regényeinek szereplői szintén egydimenziósak, ugyanakkor egyszerűségük nem hiányosság, hanem a szituációkat éppen ezek az elnagyolt jellemek teszik nagyon is élővé. Ilyen

Nagy nagymamaszerű karaktere, aki mindhárom előadásban aggódó és konyhában tüsténkedő szereplő. Üstöllési őrmester együgyűsége miatt lehetne akár rendőrniccek állandó szereplője, *Torzonborz* mindig kiszámíthatóan gonosz és megvezethető, emellett Jancsi és Lackó mindenből viccet vagy kalamajkát csinál, annak ellenére, hogy naiv jószándék vezérli őket.

Leginkább tehát ezek a figurák teszik lehetővé, hogy bár nagy időközönként mutatták be a három epizódot, mégis ismerősként találkozzon velük az is, aki már évek óta várta a befejező részt, és az is, aki a *Torzonborz és a holdrakétával* kezd ismerkedni a trilógiával. Az emlegetett vásári előadás-jelleget az is megerősíti, hogy kesztyűsbábokra komponálták a darabokat.

A trilógia és folytonosságának legfontosabb alapja azonban az alkotók változatlanúsága. Schneider Jankó rendezői koncepciójáról árulkodik az, hogy mind fordító-dramaturgia (Papp Melinda), mind díszlettervezője (Grosschmid Erik) és zeneszerzője (Babarci Bulcsú) ugyanaz volt a három előadásnál, emellett több színész is része a letelejtől a vállalkozásnak. Természetesen miért is változtasson az ember a már bevált recepten, de a folytatásosság lehetőségei miatt ez inkább érezhető koncepciónak, mintsem az egyszerűbb megoldásnak.

És a recept megint működik. Az előadás legfontosabb jellemzője a dinamika, amely nemcsak annak tempóját, hanem az előadók és az alkotók közti közös játékot is jelenti. Ennek legerősebb mozgatórugója a szöveg. Preußler meséjének német szövegkönyvét Papp Melinda fordította, amit Schneider Jankó írt át – kreatív akribiával – színpadra, emellett a dalok szövegeit is ő szerezte. Rengeteg nyelvi ügyeskedés és ügyetlenkedés szalad ki a szereplők szájából, így a kevésbé akciódús jelenetek is pörgősek és magukkal ragadóak.

A történet szerint Torzonborz újra megszökött a börtönből, és ezt már olyanryra unja mindenki, hogy Jancsi és Lackó elhatározza, kilövik az ürbe, hogy ne kelljen vele többet foglalkozni. Természetesen ez nem megy ilyen egyszerűen, mindenestre sikerül becsalogatni és bezárni a rablót egy hirtelen kókányolt rakétába. Miközben Torzonborz „utazik”, beöltöznak földönkívülieknek, hogy így ijesszenek rá, miután „Holdra szállt”. Azonban mindenki meglepetésére egy igazi földönkívüli is megjelenik egy repülő csészealjjal, hogy végképp elemelje a nézőt a valóságosnak vélt talajról. A dramaturgia legüdítőbb megoldásai azok a helyzetek, ahol egy félreértésből vagy egy szóviccből kerekedik drámai szituáció. Ezek adnak súlyt az akár hétköznapi események súlytalanságának, így a nem komolyan vehető helyzetek teremtik meg a történet és a narráció továbbgörgetésének lehetőségét. A hétköznapi helyzetek és a karakterek elnagyoltságának együttes narratív funkciójával találkozunk abban az esetben is, amikor Üstöllési és Nagy – aki figurájából adódóan állandóan a konyha körül tüsténkedik, de leginkább csak kávéfőző bárkiné és bármikor – míg a fiúkra várnak, túlkávézzák magukat, és hadarva, fel-alá rohagálva kommunikálnak egymással, amit a kávédaráló altatószerű zenéje sokszorosan felgyorsítva támogat meg.

A rendezés nagy erénye, hogy tud függetlenedni a remek alapszövegtől és annak dramatikájától; leginkább olyan helyzetekben, amikor a szövegen túli tényezők és lehetőségek ezt indokolják. Természetesen az előadás nem is szeretné hűen követni az eredeti mesét. A darab szempontjából kiemelten fontos szereplő, a földönkívüli nem jelenik meg Preußlernél. Ugyanakkor, ha a regényeket olvastuk, a *Torzonborz* és a *holdrakétából* valamiért éppen a korábbi részekben megszokott mágikus, földöntúli vagy csak irracionális szereplők, illetve helyzetek hiányoznak. Ebben közrejátszhatott az is, hogy az utolsó részt már a szerző halála után, posztumusz adták ki, nem végleges szerzői állapot a ránk maradt szöveg. (De akár koncepciót is gondolhatunk mögé, ha a korábbi Torzonborz-meséken felnőtt gyermekekhez szóló Preußler megpróbálta csupán a rémesen szórakoztató, valóságserű hely-

zetek felől működtetni a lezáró epizódot – elvágva ezzel a későbbi folytatások lehetőségét.)

A földönkívüli valóságról leváló figuráját nagyon szépen ellensúlyozzák az eszközök és a díszlet. A mindenhol nyitható, zárható, átalakítható szekrényyszerű díszlet úgy működtethető, mint egy földhözragadt sváb háztartás végtelenül egyszerű, elsősorban a praktikum felől értelmezhető berendezése. Emellett gyakorlatilag hulladékból oldották meg az alkotók az eredendően high-tech úrutazáshoz szükséges felszereléseket. Torzonborz szka-fandere nem más, mint egy chipes zacskó kifordított nejlonja, az előadók úrisakját pedig üres vízadagoló ballonból alakították át.

Az újrahasznosítás a zenében is megtalálható. A korábbi előadásokból ismert beköszöntő dallal indul a darab, majd számos olyan zenei vagy technikai megoldással élnek, amelyeket előzőleg már kipróbáltak. Technikailag és hangszerezéssleg talán az összes lehetőséget és kombinációt bemutatja a darab: az egyik kézzel bábozás / másik kézzel trombitálástól a hangszerek folyamatos cserélgetéséig. Kifejezetten hatásos és kreatív, hogy a színészekre van bízva az összes elhangzó hang, megszólaló hangszer és szólam, akik ebben látványosan és örömmel lubickolnak. Tipikusan ilyen jelenet, amelyben összeáll a háromfős ufózenekar, és a szintetizátorokon őszinte lelkesedéssel prűntöyögnek és hadarják a halandzsa énekszólamot.

Az előadókén túl az alkotási folyamat öröme és derűje is lecsorog a színpadról. A közös és összehangolt játék arról tanúskodik, hogy az előadás próbafolyamata legalább akkora öröm volt, mint eljátszani azt. Ez a lelkesedés olyan gesztus a néző számára, amely azonnal kapcsolatot teremt, és nem lehet nem bevonódni a játékba.

Az előadás alapproblémájának feloldásában csak a naiv gyermeki hozzáállás segíthet, mely szerint, ha valaki nem tud beilleszkedni a környezetébe, löjük ki az ürbe. Ennek megvalósításában természetesen az ötletgazdák, Jancsi és Lackó is kételkednek, és ők lepődnek meg legjobban, amikor mégis megtörténik az úrutazás. Torzonborznak pedig csalódnia kell, mert mint kiderül, nem ezüsből,



Jelenetek az előadásból

Jelenet az előadásból:
Czéh Dániel és Arató Máté





Jelenet az előadásból



Jelenet az előadásból: Arató Máté, Matta Lóránt és Czéh Dániel

Jelenet az előadásból,
a képen: Matta Lóránt és
Mag Eszter



csupán sajtóból van a Hold. Az előadás itt is a gyermeki jóhiszeműség jelentésrétegei mentén oldja fel a rabló kapzsiságát.

A korábban kiemelt folytatásosság működését az mutatja leginkább, hogy kisgyermekektől a korábbi részekben felnőtt kamaszokig egyaránt sokan voltak a bemutatón, és a visszajáró felnőtteket még figyelembe sem vettük. A második rész is együtt volt műsoron az elsővel, így talán hagyománynak mondható, hogy a *Torzonborz és a holdrakéta* bemutatása mellett az első részt is felújították.

Így, aki korábbról kezdené a történetet, vagy csak egyszerűen kedve volna egy másik előadást is végignevetni, ki ne hagyja azt sem.

Torzonborz és a holdrakéta (bábelőadás 4 éven felülieknek). Otfried Preußler azonos című regénye alapján bábszínpadra írta: Papp Melinda és Schneider Jankó, Tervező: Grosschmid Erik (Blattner Géza-díjas), Zeneszerző: Babarci Bulcsú, Rendező: Schneider Jankó, Játsszák: Arató Máté, Czéh Dániel, Mag Eszter, Matta Lóránt, Papp Melinda

EXTRATERRESTRIAL REALITY

The Bóbita Puppet Theatre, 60 years old in 2022, has created several new shows to mark their anniversary. First is the third and final part of the *The Robber Hotzenplotz* series. The others are *Hotzenplotz* and *the Moon Rocket*. The author, Otfried Preußler, wrote his tales based on the German Kasperl plays, and although the characters in his novels are one-dimensional, their simplicity is not a shortcoming. The text is their most powerful driving force. It is these exaggerated characters that make the situations come alive. Even though the three episodes were performed with big gaps between them, the characters can be encountered as familiar faces even if you have been waiting for the final episode for years. The fact that the plays were composed for glove puppets also reinforces their fairground performance character. The most important feature of the performance is its momentum, both in terms of its pace, and also in terms of the interplay between the performers and the creators.



Jill Tomlinson

A cica, aki haza akart menni

Bábszínpadra írta és rendezte: Veres András

Tervezte: Bartal-Kiss Rita

Zene: Kiss Dávid

Szereplők: Gyurkovics Zsófia, Lukács Gábor

Szuzi nem akármilyen kiscica. A francia tengerparton él, minden nagyon érdekli, és nem ijed meg a saját árnyékától, nagyon szereti a gazdáját, a kedvenc étele pedig a hal. Egy álmos, nyári napon azonban Szuzi kellemes élete meglepő fordulatot vesz: hirtelen Angliában találja magát, a tenger másik oldalán. Köztudott, hogy a macskák nem szeretik a vizet. Hogy tud így átkelni egy elveszett kiscica a hatalmas hullámokon? Mihez kezd az idegen partokon?

Ezekre a fontos kérdésekre keresi a választ az előadás. Sok-sok bábbal, humorral, szeretettel és tengerparttal találkozhat, aki eljön megnézni Szuzi különös kalandjait...

A bemutató dátuma: 2022. május 15.

Jill Tomlinson "A cica, aki haza akart menni" című könyvét a Farsnore, a HarperCollins Publishers egyik részlege adja ki, a szerzőt az alábbi módon jelölve: © The Estate of Jill Tomlinson 1972

The Cat Who Wanted To Go Home by Jill Tomlinson is published by Farsnore, a division of HarperCollins Publishers together with the customary credit for the Author in the form "© The Estate of Jill Tomlinson 1972"



EMBERI ERŐFORRÁSOKAT KEZELVE

AZ ELŐADÁS MEGTARTÁSÁT TÁMOGATTA AZ Emberi Erőforrásokat Kezelve

MESEBOLT BÁBSZÍNHÁZ

H 0700 Szombathely, Ady tér 5.

Tel.: +36 94 401 728

Fax: +36 94 501 729

E-mail: info@meseboltbabszinhaz.hu

Honlap: www.meseboltbabszinhaz.hu

facebook.com/meseboltbabszinhaz



2022

Ajánlott életkor: 5 éves kortól



A cica, aki haza akart menni. Szereplő: Gyurkovics Zsófia.

Fotók: Trifusz Ádám

Ölbei Livia

SÉMMMOÁÁÁ! – A CICA, AKI HAZATALÁL

MESEBOLT BÁBSZÍNHÁZ – KŐSZEGI VÁRSZÍNHÁZ

Minden kisgyerek elveszik legalább egyszer – a legtöbbjük szerencsére megkerül. *A cica, aki haza akart menni* című Jill Tomlinson-meséből Veres András írt és rendezett előadást a szombathelyi Mesebolt Bábszínházban. A Kőszegi Várszínházban tartották meg a 2022-es nyári szezon elején a koprodukciós ősbemutatót.

Katalin cambridge-i hercegné Jill Tomlinson *A bagoly, aki félt a sötétben* című meséjét olvasta föl a CBeebies digitális csatornán, a gyerekek mentális egészsége héténe programjában – a BBC közlését sok magyar sajtóorgánium is átvette februárban. A hír elsősorban nem azért érdekes, mert a brit királyi családban Katalin volt az első, aki felolvasást vállalt (sok híresség megtette már). Érdekesebb a meseválasztás, bár az sem mindegy, hogy a Jill Tomlinson-történetek közül egyet éppen Katalin hercegnétől hallhatott a közönség. Katalin választása egyrészt azt jelzi és erősíti, hogy a szerző kipróbált klasszikus. Másrészt pedig azt, hogy Jill Tomlinson meséi „terápiás mesék” (persze sok mese az, olvasható akként).

Jill Tomlinson (1931–1976) állatmeséinek leg többje – amelyeknek címszerkezete a regény hőskorát idézi, ahogyan az állatmesék megújításában, újratöltésében ő maga úttörő – magyarul is hozzáférhető (Pagony-kiadásban). Ezekre az izgalmas, egyedi hangnemben íródott „beavatástörténetekre” több bábszínház is fölfigyelt. A kecskeméti Ciróka 2016 októberében mutatta be Markó Róbert átiratát (*A bagoly, aki félt a sötétben*), Csátó Kata rendezésében. A budapesti Kolibri Gyermek- és Ifjúsági Színház alig néhány héttel később tartott Bagoly-premiert, Szívós Károly rendezésében (dramaturgot, színpadiváltozat-szerzőt nem jelez a színlap). A békéscsabai Napsugár szintén Markó Róbert átirata alapján tűzte műsorára 2021 végén *Hupp, a kis gyöngybagoly* történetét, az előadást Bartal Kiss Rita rendezte. A szombathelyi Mesebolt a zalaegerszegi Griff Bábszínházzal koprodukcióban *A földimalac, aki*

semmiben sem volt biztos című Tomlinson-történetet választotta 2017-ben, Bartal Kiss Rita rendezésében, Veres András dramaturgi közreműködésével. A Griff színészeivel – a szombathelyi Hanga Réka-látvány-nyal, -bábokkal, Bakos Árpád-zenével – volt Földimalac-bemutató Zalaegerszegen 2020-ban, a 2017-es Mesebolt-bemutató felújítására pedig 2022 elején került sor: Bartal Kiss Rita rendezőként három új színésszel találkozott az időközben erőteljesen átalakult szombathelyi társulatban.

A Mesebolt legújabb, a 2022-es nyári szezon elején Kőszegen bemutatott Jill Tomlinson-előadása *A cica, aki haza akart menni* – tervezője Bartal Kiss Rita, a zeneszerző Kiss Dávid, játssza Gyurkovics Zsófia és Lukács Gábor. Az átirat szerzője és az előadás rendezője Veres András.

Jill Tomlinson állathőseinek alapvető jellemzője, hogy állatkölyökként viselkednek a mesékben is. Nem állatbőrbe bújt embergyerekek (Pim, a földimalac például megtanul vermet ásni és felnövekedvén rájön, hogy kedvenc étele a termés, ami nem termosz); de gyerekek! Vagyis ismerkednek a világgal, keresik és fessegetik a határaikat – ezért aztán az embergyerekek is könnyedén indulnak el velük. (Meg a felnőttek is, hiszen az önismeretet, az önazonosságot nem adják könnyen. Időről időre jó visszatérni az alapokhoz.) A beavatás, beavatódás különben is a gyerekirodalom lényegéhez tartozik, ebből a szempontból Jill Tomlinson történetei a lehető legjobb iskolapéldák, ráadásul a látható, tolatkodó és kényelmetlen didaktikus felhangnak nyoma sincs bennük. Nem véletlen, hogy a bábszínházak fölfigyeltek ezekre a történetekre. A hosszú címek nemcsak a korai regényeket idézik, hanem egytől egyig drámaiak is: a hősök többnyire már a címben akarnak valamit. Aztán pedig nem adják föl.

A cica, aki haza akart menni 2013-ban, aztán 2020-ban jelent meg a Pagonynál Anna Laura Cantone groteszk-kedves rajzaival, Demény Eszter

fordításában. Veres András színpadi átirata egyfelől követi a „cicapikareszk” cselekményét, megtartja az elveszettségben is biztonságot nyújtó mesei ismétlődésre alapozott szerkezetet (egy kalandos kísérlet – egy nap, Bertie néni útnak indulásától a vacsoráig, ami sosem hal, mint otthon, de azért nem rossz, viszont mindig hiányzik Gabi), nagyjából megtartja a kalandokat, de a báb/színpad törvényeinek megfelelően élesíti a helyzeteket. Az a legizgalmasabb, bravúrajátékra is alkalmat adó döntése, ahogyan a narrációt beépíti a játékba. A *cica, aki haza akart menni* bábszínpadi változatában mindössze két színész játszik. Szuzi cicát – mint hátul megfogható, de ölebe is kapható, alkalomadtán tényleg csuromvizesen törölközőbe bugyolálható, ezért aztán titokban megkettőzött – kézibábot Gyurkovics Zsófia mozgatja, közben időről időre narrátorszerepbe lép át. Veres András (és voltaképpen már Jill Tomlinson is) a bravúr lehetőségét elsősorban Lukács Gábornak kínálja föl: szerepből szerepbe – és narrációból narrációba kell lépnie (ez utóbbi is szerep voltaképpen).

„Ez itt Szuzi. / Szuzi csíkos kiscica. / Szereti kergetni a pillangókat, és szereti, / ha visszafelé simogatják. / Szuzi egyetlen dolgot nem szeret: eltévedni...” Így – röviden tördelt sorokkal – kezdődik a regény; mintha eleve bábszínpadra íródott volna. „Ez itt Szuzi” – alatta ott üldögél a cica, ahogy Anna Laura Cantone megrajzolta. A világos és pontos expozíció után a könyvben természetesen ráérősebb, egyes szám harmadik személyben megfogalmazott elbeszélés következik: Szuzi egy tengerparti francia faluban él, egy halász házában lakik, a halász négy fia játszik vele, de a legfőképpen a legkisebb, Gabi. Vele a legjobb. Szuzi rajongása abból fakad, hogy Gabi nem tudja, hogyan kell szakszerűen simogatni a macskákat: ő nem a fejétől a farka felé simogatja – ahogy a bundája rásimul –, hanem fordítva: „és Szuzi imádtal (...) Gabi simogatását a világon mindennél jobban szerette. Igen, még a halevésnél is jobban.” Kézenfekvő és praktikus döntésnek tűnik, hogy a bábos átiratban Gabi testvérei nem jelennek meg. De minden változtatás átrajzolja a hangsúlyokat és új jelentésárnyalatot ad: Gabi a bábszínpadon – Szuzihoz hasonlóan kézibáb – magányos kisfiúvá válik (még

akkor is, ha Szuzi „legkisebb gazdjának” aposztrofálja a narrációt); tovább erősítve a cicabarátság jelentőségét. Az egyediséget, a barátság titkát lehetőleg aláhúzó, fontos érzelmi töltettel bíró visszafelé simogatás és a pillangókergetés azonban kimarad a regénybelinél jóval hosszabb, viszont a színház természetéből fakadóan élénkebb, expresszívebb bábos expozícióból, amelyben mindkét játékos narrátorként lép színre, labdaként dobálva egymásnak a rövid és informatív kijelentéseket. Nem is egymásnak, hanem nagyon pontos, világos, jól artikulált közlésként a közönségnek: *„Ő itt Szuzi. / Szuzi, a macska. / Cica. / Jó, akkor cica. Ő pedig a gazdája, Gabi. / A legjobb barátok. Mindent együtt csinálnak.”* Továbbra is leginkább rövid mondatok pattognak, de nem is egészen oda-vissza labdadobálás ez, hiszen a két színész közben pozicionálja, megalapozza, kontextusba helyezi, útnak indítja a történetet. *„Szuzi egyszer csak nagyon messzire került otthonról... és haza akart menni onnan, ahová került.”* A narrátorok ebben a derűs, játékos, sokszínű hangszerelt, pergő „párbeszédben” közlik továbbá, hogy Szuzi francia macska (cica), hogy Angliából akart hazamenni Franciaországba, hogy a két országot tenger választja el, hogy a macskák eredendően nem szeretik a vizet, hogy a „*sémmmoááá*” franciául annyit tesz, *„haza akarok menni”*, de azt Angliában nem értik. Hogy magyarul mesélünk, de a „*sémmmoááá*” fontos. Hogy Szuzinak hiányzott Gabi, Gabinak Szuzi. Mindaz, amit Jill Tomlinson észrevétlenül a történetbe sző, itt előre el kell mondani. És csak ezután kezdődhet a történet maga: jelen időben.

Sőt: az első jelenetben, amikor Szuzi a tengerparton ballag, narrálja is önmagát. *„Ma valahogy túl sok itt a tenger, nem akar véget érni.”* Apró, de fontos – és szép színpadi akcióra alkalmat adó: fut a kiscica, fut a lába alatt a föld, fut-pörög a labda – bábszínpadi „betoldás”, hogy Szuzi nem egyszerűen belekuporodik abba a furcsa kosárba, amelyről aztán kiderül, hogy hőlégballon és átrepíti a Csatornán, hanem előbb ellenkező irányban indul el a tengerparton, így téved el – így fárad el. Angliában pedig nem találkozik az állatmenhelyes lánnyal, azonnal Bertie néni szólítja meg és fogadja be feltétel nélkül; Bibi, az éppen beszélni tanuló papagáj mellé.



Jelenetek az előadásból





Jelenetek az előadásból. Szereplők: Gyurkovics Zsófia, Lukács Gábor



A színészek az előadásban végig ki-bejárnak: szerepből szerepbe, illetve szerepből narrációba a mindvégig koncentrált, zeneműszerűen megkomponált játékban. Lukács Gábor Bertie néni, a papagáj, a csónakos bácsi, a szőrfős fiú, a siklóernyős ember és a matróz, mindig tökéletes hang- és habitusváltásban. A legszebb, amikor az orrig kidolgozott, fejre húzható Bertie néni-maszkkal játszik: az egyik mondat a kötögető, szoknyás Bertie nénié, a másik (maszkot le) a narrátoré. Gyurkovics Zsófia pedig ezer árnyalatban képes kimondani Szuzi macska alapmondatát: „Sémmmoááá!”, vagyis „chez-moi”. Haza akarok menni.

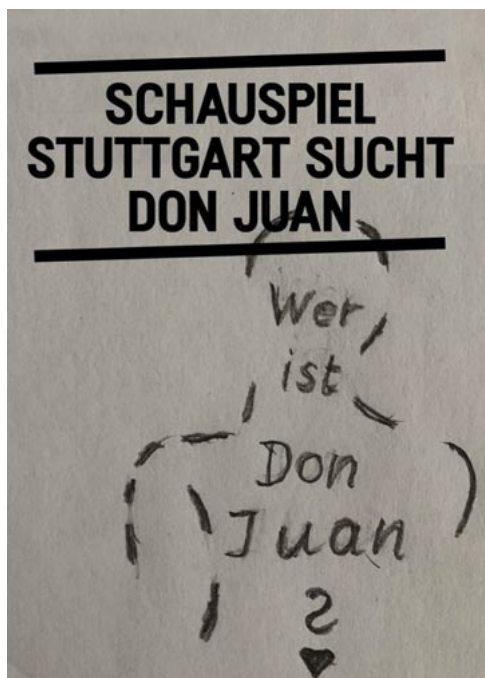
Ehhez a sokszólamú, pontosan működő történethez tervezett „sokszólamú”, pontosan tagolt teret és jól működtethető bábokat, kellékeket – vagyis komplett világot – Bartal Kiss Rita. Bertie néni triciklijé – részben az egész – egy virtuóz kormány a kosárral, ahova Szuzi minden reggel fölkapaszkodhat. Bertie néni triciklis száguldozása pont olyan, ahogyan a gyerekek „triciklist” játszanak. A gumicsónak például (majdnem) teljes valójában került bele az előadásba, a hőlégballon és a „betoldott” siklóernyő kicsi, kézbe való – érzékeltetve a fölszállás után, a távolodással keletkező arányokat. A játéktér jobb sarkában, hátul a távoli otthon, ahol időről

időre feltűnik Gabi, a bal sarokban, elől Bertie néni otthona, középen pedig mágikus üres tér, a kalandok-kísérletek, az átmenet sokfunkciós helye, ahol a szobaméretű, mozdítható kockaváz nemcsak határokat jelöl ki, hanem alkalomadtán mondjuk a tengeren ringatózó hajóvá változik. Szuzi és Gabi – a két kezibáb – úgy őrzi a könyvillusztrációk groteszk kedvességét, hogy nem téveszthető össze a Cantone-rajzokkal.

Veres András mindenestül úgy teremtett a saját szabályai szerint működő, önálló bábszínpadi darabot Jill Tomlinson történetéből, hogy nemcsak a szerkezetét tartotta meg, hanem a hangulatát, derűjét is. És ha a visszafelé simogatás (a bábszínpadon talán fölöslegesnek tűnő) mozzanata picit hiányzik is, az egészben mégis ott van. *A cica, aki haza akart menni* történetében végig ott bujkál az a furcsa, szomorúsággal irizáló derű, hogy mindenhol tud jó lenni, de a legjobb mégis – otthon. A hazaérkezésért a kiscica még úszni is képes, pedig – amint azt megtanultuk – egyáltalán nem szereti a vizet. (Jill Tomlinson – Veres András: *A cica, aki haza akart menni*. Mesebalt Bábszínház – Kőszegi Várszínház. A színpadi átirat szerzője, az előadás rendezője: Veres András. Tervező: Bartal Kiss Rita. Zene: Kiss Dávid. Játsszák: Gyurkovics Zsófia, Lukács Gábor)

THE CAT WHO FINDS HIS WAY HOME

Most of the animal stories by Jill Tomlinson (1931-1976) have titles that evoke the heyday of the novel and are available in Hungarian. A fundamental characteristic of Jill Tomlinson's animal characters is that they behave like story-book animal cubs. They are not human children in animal skins; instead, they are really children! That is, they are exploring the world, searching and pushing their boundaries. András Veres's stage adaptation follows the plot of *"The Cat's Cradle"*. It retains the structure, based on fairy-tale repetition, which provides security even in being lost, and it largely keeps to the adventure stories. But it gives an edge to the situations in accord with the rules of the puppet/stage. In the puppet stage version of *The Cat Who Wanted to Go Home*, there are only two characters. The actors are in and out of the performance: moving from role to role and from role to narration in way that suits this concentrated, musically composed play. András Veres has created a stand-alone puppet theatre piece from Jill Tomlinson's story, working according to his own rules, but he has kept not only its structure but also its atmosphere and serenity.



A Don Juan-plakát és Achim Freyer-portréja



Jelenet az előadásból

Goda Móni*

DON ZSINÓRON

ACHIM FREYER STUTTGARTI DON JUANJA

A Schauspiel Stuttgart egy évvel ezelőtt, 2021 júniusában mutatta be a *Don Juan* egy újabb színpadi adaptációját, amelyben a címszereplőt egy nagyméretű marionett figura alakítja.

A bábos formanyelv alkalmazása a hírhedt csábító alakjára s történetének elmesélésére már a magyar közönség számára sem ismeretlen: az RS9 alternatív színház 2015-ben újjáalakítva jelentette meg Mozart klasszikusát (*Don Giovanni*, 1787). Az ötlet ugyan nem saját (a Prágai Marionettszínház jegyzi), a megvalósítás mégis eredeti: Paizs Miklós nyelvileg jócskán átdolgozva, egymaga éneklí végig Lorenzo de Ponte szövegét, „maivá téve” azt, persze élőzenei kísérettel.

Lázár Helga: *Erre emlékszem! Láttam róla anno egy riportot, abban nyilatkozta Paizs, hogy ez egy olyan darab, amit végig betépvé próbált, szóval már meg sem próbál nem betépvé, mielőtt színpadra áll vele.* A stuttgarti előadás esetében a spanyol legendára, valamint Tirso de Molina háromfelvonásos drámájára (A sevillai szédelgő és a kövendég, 1624) építő Molière-mű (*Don Juan* vagy a kőszobor lakomája, 1665) Friedrich Samuel Bierling-féle fordítása adja a darab kiindulópontját. A rendező-tervező a hatvanas évek óta számos díjjal kitüntetett – és grafikusként is tevékeny Achim Freyer (Berlin, 1934-), az opera-műfaj világszerte elismert képviselője, akinek képzőművészeti beállítottságát ezúttal sem nehéz tetten érni. Freyer színházi munkásságában, így a *Don Juan*-rendezésében is egyértelműen a vizualitás dominál.

L. H.: A '34-es évjáráthoz azért megjegyzem, hogy nyolcvannyolc évesen is napi tizenkét órát próbál, szaladgál és szökdécsel a színpadon. Achimnak nem kell szer, neki saját bevallása szerint is a színház maga a drog.

S hogy alapvetően képekben, képi kompozíciókban gondolkodik, korántsem meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy a Bauhaus szcenikai műhelyének vezetőjeként elhíresült Oskar Schlemmer és – nem mellesleg, a dráma 20. századi német nyelvű átíratát is jegyző – Bertold Brecht egykori tanítványa.

A stuttgarti *Don Juan*-produkció összetéveszthetetlenül hordozza magán a Bauhaus-színház jegyeit: a kosztümökön első pillanattól kezdve a Triadikus balett (1922), az emberi test geometriai formákkal történő ábrázolását véljük felismerni. Szembetűnő különbség azonban, hogy minden fekete-fehér, színek csak a kivétező fényei által jelennek meg a díszletben, a mozgás pedig sokkal kevésbé fegyelmezett, a helyenként erős gesztusok inkább a brechti világot idézik.

L. H.: *Abban tényleg a Triadikus balettre hajaz, hogy a szereplők testét erősen formáló/deformáló jelmezekkel dolgozik, amelyek kicsit test-maszkokként is értelmezhetők. A karakterek, illetve a színészek mozgásminőségei számára viszont inkább a commedia del arte figurái szolgáltak inspirációul.*

Az itt színre lépő főhős Freyer koncepciója szerint nem egy embert hivatott megjeleníteni, hanem az emberek vágyainak a projekciós felületeként szolgál. Ennek a korántsem ritka – vagy akár megalapozatlan – értelmezésnek az artikulálására talált megfelelő eszköznek a marionett-technikát Freyer, amelyet azonban meglehetősen szokatlan módon alkalmaz.

L. H.: *Ennek kapcsán kapta Achim a kritikát, hogy azért, hogy az amorális asszonycsábító Don figuráját bábként ábrázolja, akinek nincsen saját akarata, és akit valami felsőbb, láthatatlan erők mozgatnak, tulajdonképpen felmenti Don Juant tettei felelőssége alól. Na hát ez a szuper polkorrekt német színházi szcénában, a metoo után valóban elég kényes*

* Szerk: A cikk szerzőjének írását Lázár Helga, az előadás magyar szereplőjének kommentjeivel közöljük.



Jelenetek
az előadásból



témának minősül. Achim a maga majd kilencven évével már valóban kicsit túl van ezeken a kérdéseken, a benyomásaim szerint ő egyszerűen egy olyan világban mozog, amelyben a metoo, vagy más aktuális társadalmi diskurzusok mintegy abszolút értékben léteznek: egyszerre van meg a létjogosultságuk és ugyanakkor az ellenkezőjük is. Én személy szerint ezt nem éltem meg nehéz érzésekkel, bár amikor a fájdalomban félőriült, dühös, kétségbeesett Elvirát kimondottan megmosolyogtatón és távolságtartón ábrázolta, azon azért elgondolkoztam.

A figura minimális mozgást végez, többnyire csak a helyzete változik, a helye szinte egyáltalán nem – mintegy hátteret képezve a színészek játékaéhoz. A leglátványosabb módosulások kétség kívül az arcon következnek be: maszkok cserélődnek és kerülnek ki a test síkjából – például a mind fragmentálisabbá váló figurával éppen helyzetben lévő, s annak hangot kölcsönző játékos kezébe.

L. H.: Továbbfűzve kicsit az előző megjegyzésem: ez olyan szempontból viszont nagyon is mély és humánus koncepció szerintem, hogy ráirányítja a figyelmet a Don Juan által kihasznált/átejtett/megcsalt, tőle függő személyek (többnyire nők, de szolgák, katonák és hivatalnokok is) egyéni felelősségére is ebben a történetben. Nem hibáztatja őket, hanem azt mondja: a projekciódon keresztül te is aktívan részt veszel ebben a helyzetben. Neked is és igenis van erre a helyzetre ráhatásod, neked is van efelett hatalmad, ezáltal képes is vagy rajta változtatni. Ez a buzdító, szó szerint „felhatalmazó” álláspont, amit itt Achim képvisel, szerintem extrém hasznos, támogató üzenet lehet függő helyzetben levő személyek számára.

A mozgatók pedig a kulisszák mögül irányítanak: a báb elkészítésében és mozgathatóságának kifejlesztésében is óriási szerepet vállaló Lázár Helga és Léa Duchmann teljes takarásban, maguk is kibiztosított pozícióban, a zsinórpadláson függve húzzák-vonják a bábu hozzájuk rögzített tagjait, méghozzá nyolc méter távolságból. S ez – még ha mindössze a fej, a kalap és a karok érintettek is – elképesztő kihívást jelent. Nem csak a távolság miatt (egy ekkora bábu tagjai rettenetesen

kilengenek), hanem azért is, mert a mozgatók kizárólag indirekten, a látványt live rögzítő és visszaadó képernyőn követhetik a báb (ön)mozgását, amelyhez – a szöveg, s a színészek interakciói mellett – alkalmazkodni kénytelenek.

L. H.: Igen, azt hiszem, a frusztráció-tűrő képességem ezalatt a próbafolyamat alatt elég nagyot fejlődött. Képzeld el: másfél hónapon keresztül lógsz a sötétben, egy 1x1 méteres fémketrecben (egy épphogy csak csituló covid-hullám után) napi nyolc órát, a színészekkel és a rendezővel való kommunikációs lehetőségeid erősen korlátozottak (most nyolc méterről tényleg ordíts le neki...? na ugye, hogy nem), ráadásul egy olyan bábbal dolgozol, amit csak madártávlatból, illetve szemből egy monitoron keresztül látsz.

Nekem ez nem kis érzelmi kihívást jelentett, de talán pont ez a távolságos, elszigetelt, csak a zsinórokra fókuszált, extrém módon szemellenzős létezés kellett ahhoz, hogy jól megoldjuk a feladatunkat. És az is hozzá tartozik, hogy impulzus adásvétel és testtudat tekintetében ez a munka egy nagyon-nagyon hasznos tréning volt. Ezeken az extrémhosszú zsinórokon keresztül valahogy nagyon tisztán és közvetlenül látni, hogy hova megy az az erő, vagy energia, amivel ki akarok hatni a bábra. Don Juant játszani olyan, mint valami másfél órás meditatív egyensúlygyakorlat: folyamatosan úgy kell rendeznem a saját súlyomat és testhelyzetemet, hogy egy nyolc méterrel alattam lévő, nem kevés önmozgással bíró tárgy precízen mozogjon... Ez szuperül kiélesíti szerintem az ember proprioceptív érzékelését.

Közvetlen ráhatásuk tehát nincs a mozgására: a zsinórok összegabalyodása esetén nem áll módjukban kiigazítani vagy akár elvágni azokat.

L. H.: Update: Mióta Don egyszer fennakadt az oldal-takaráson, ollóval a zsebben dolgozunk.

A manipuláció lehetőségei így meglehetősen korlátozottak, ám ez csak hozzáad a színpadi megoldás eredetiségéhez. Hiszen az ily módon előálló (s alkotói részről rendkívüli koncentrációt igénylő türelem-)játék még a bábmozgatók körében megskotthoz képest is döbbenetes spontaneitás-kényszert szül. Ez a merész kockázatvállalás mégsem szét-

rombolja, sokkal inkább gazdagítja, különösen izgalmassá (kalandossá?) teszi a produkciót – többszörösen is aláhúzva a mű üzenetét, miszerint az élet maga is játék: múlandóságára egyedül élvezetével és az adódó helyzetek minél teljesebb kiaknázásával érdemes (és érvényes) válaszolni.

L. H.: *Én, amikor játszom, onnan felülről inkább azt látom benne, hogy mennyire rabszolgává tesznek itt alattunk mindenkit a saját vágyaik és projekcióik. Szerellem, bosszú, pénz, hatalom, mindenki akar valamit Döntől és ez az akarás egész addig vezet, hogy (az eredeti Molière-verzióval ellentétben) itt nem a kőszobor juttatja pokolra Don Juant, hanem ráront a vacsorán az összes szereplő és széttépi őt darabjaira. Az előadás utolsó jelenetében egy tablóképet látunk: mindenki a színpadon, szól az Erik Satie és a szereplők Don Juan combjával, fejével, karjával, különböző széttépett testrészeivel lassúznak. Én erről mindig a vágyakozás őrlő*

erejére gondolkodom és annak hiábavalóságára, de nem tudom. Lehet hogy túl sokat ültem fenn a kalickában és húzkodtam zsinórokat Buddha-üzem-módban :)

Rendező, díszlet- és kosztümtervező: Achim Freyer; Rendezőasszisztens: Sebastian Sommer, Látványtervező asszisztens: Moritz Nitsche, Kosztümtervezői asszisztens: Wicke Naujoks, Fény: Felix Dreyer, Jörg Schuchardt, Dramaturg: Klaus-Peter Kehr, Ingoh Bruch, Korrepetitor: Angela Rutigliano, Bábjáték: Helga Lázár, Léa Duchmann, Ének: Esther Lee, Elena Tasevska; Színészek: Matthias Leja, Nina Siewert, Celina Rongen, Felix Strobel, Valentin Richter, Klaus Roewald; Bemutató: Schauspiel Stuttgart, 2021. június 19.

<https://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/az/don-juan/>

Fotó © Monika Rittershaus

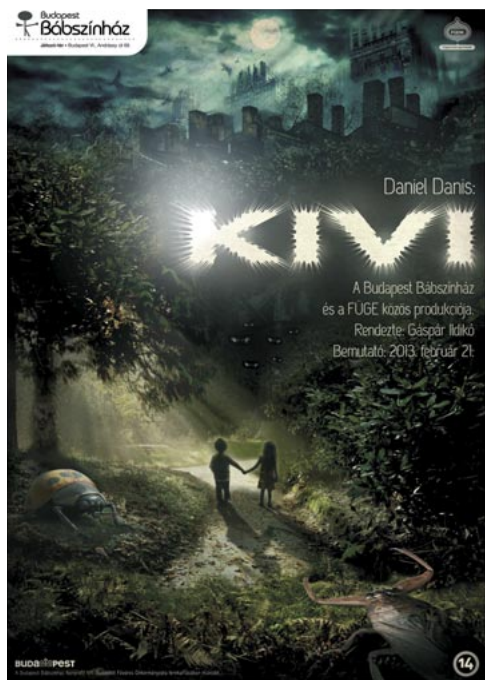
DON JUAN FROM STUTTGART

In June 2021, Schauspiel Stuttgart premiered a new stage adaptation of *Don Juan*, in which the title character is played by a large marionette. The director-designer is Achim Freyer (Berlin, 1934), an internationally renowned opera director who has won numerous awards since the 1960s. He is also active as a graphic artist. Freyer's theatrical work, including his production of *Don Juan*, is clearly dominated by its visual aspects. He was a pupil of Oskar Schlemmer, the head of the Bauhaus scenic workshop, and of Bertolt Brecht, so it is not surprising that he thinks fundamentally in terms of images and visual compositions. The Stuttgart production of *Don Juan* bears unmistakable hallmarks of Bauhaus theatre. Freyer's concept of the protagonist is not as a person, as a projection surface for people's desires. Freyer found the marionette technique an appropriate way to articulate this common interpretation, but he used it in a rather uncommon way.



Jelenetek
az előadásból





Az előadás plakátja



Az erőszak formái. A gyerekek lemészárlása

(Daniel Danis: Kivi. R: Gáspár Ildikó;
T: Kálmán Eszter; Sz: Becsényi Péter, Spiegl Anna.
Budapest Bábszínház – Füge Produkció
2013. 02. 21.)



Ha felépül egyszer a házunk I. Kivi (Spiegl Anna) és Licsi (Bercsényi Péter) (fotó: Éder Vera)

Antal-Bacsó Borbála

TÁRGYILAGOS ERŐSZAK

GYEREKEK ELLENI ERŐSZAK MEGJELENÍTÉSE A KIVI CÍMŰ BÁBELŐADÁSBAN

A világon mindenhol bántanak gyerekeket

1989. november 20-án fogadta el az ENSZ Közgyűlése a Gyermekjogi Egyezményt, amely kimondja, hogy minden gyermeknek vele született joga, hogy a társadalom, amelyben felnő, gondoskodjon róla (nemcsak a táplálásáról és az ellátásáról, de a testi-lelki védelméről is), és hogy kifejezhesse érzéseit, elmondhassa véleményét.¹ A világon eddig 196 ország fogadta el az egyezményt, és több mint száz országban ünneplik, az év különböző napjain a gyermeknapot (Magyarországon május utolsó vasárnapja). Ugyanakkor a világon a mai napig mindenhol bántalmaznak (fizikailag szexuálisan, illetve verbálisan) gyerekeket.

2013. február 21-én mutatta be a Budapest Bábszínház a Füge Produkcióval közösen a *Kivi* című előadást Gáspár Ildikó rendezésében. A darab egy csapat hajléktalan gyerek túlélésért folytatott küzdelméről beszél el, cselekménye két párhuzamos monológból bontakozik ki: az előadásban Kivi történetét Spiegl Anna, Licsiét pedig Bercsényi Péter mesélte/játszotta. A gyerekek által elszenvedett bántalmazást megjelenítő tárgyjáték magában hordozta azt a feszültséget, hogy a brutalitást kendőzetlenül, imitáció és stilizáció nélkül, a legvégsőig lehet fokozni az érzéketlen objektumokkal szemben – miközben az előadásban felépített jelrendszer

mentén a nézői tekintet valódi fájdalmat érző testként dekódolja a tárgyakat. Jelen írás ennek az ellentmondásra épített jelrendszernek a működését vizsgálja.

Daniel Danis: Kivi

Kezdjük a címmel! Kivi, Daniel Danis drámájának címszereplője nem egy gyümölcs, hanem egy 12 éves kamaszlány, aki maga választja ki új nevét, mikor bekerül egy hajléktalan gyerekek alkotta közösségbe.² A csoport első szabálya: a rendes nevet elfelejteni; az újrakezdés jegyében mindenki zöldég- vagy gyümölcsnevet visel. Az új név nem árul el semmit viselőjének neméről vagy életkoráról, nem tartozik hozzá családnév s ahhoz kutatható családja. A társaságban sok az egzotikus gyümölcs (Kivi, Licsi, Mangó, Mandarin stb.), csupa olyasmi, amit a gyerekek aligha kóstolhattak hajléktalanságukat megelőző életükben – vagy akár a mostaniban. Csupa megnevezett vágyálom, csupa jó-lenne-ha.

Az előadásban alkalmazott tárgyjáték nem törekszik arra, hogy minden elhangzó névhez hozzárendeljen egy fizikai valójában jelen lévő zöltséget vagy gyümölcsöt. Licsi elhelyez egy kosárryt az asztalon; ezeket megnevezik, kézbe veszik, megnézegetik stb., de nem imitálnak antropomorf cselekvéseket velük.³

1 A Gyermekjogi Egyezményről és a gyermekjogokról bővebben pl. az UNICEF weboldálán lehet tájékozódni: <https://unicef.hu/gyermekjogok> (Utolsó letöltés: 2022. május 21.)

2 S ezáltal nyomdokaiba lép a világirodalom egy másik hányattatott sorsú árvájának, David Copperfieldnek, aki valahányszor újabb életszakaszba lép, újabb nevet (Davey, Trotwood, Trot, Daisy stb.) is kap hozzá. (A Charles Dickens regényében tobzódó nevek iránt érdeklődőknek ld. pl. Richard Lettis: *The Names of Copperfield*, Dickens Studies Annual, Vol. 31. (2002), Penn State University Press, 67–86.)

3 Az előadásban alkalmazott statikus-funkcionális tárgyjátékról ld. bővebben: Ellinger Edina: *Szubjektív objektum. A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*. Doktori értekezés. Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2018. <http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2018/01/Ellinger-Edina-DLA-dolgozat.pdf> (Utolsó letöltés: 2022. május 21.)



Ha felépül egyszer a házunk II. Kivi (Spiegel Anna) és Licsi (Bercsényi Péter) (fotó: Éder Vera)

LICSİ (*kezében egy mandarinnal*) Az egész család kint áll, zseblámpával nézegeti az új jövevényt. Mindannyiunknak ugyanaz jut az eszébe: Málna. KIVI Mandarin.

LICSİ Mandarin kishúga. Tavaly halt meg. Az új lány nagyon hasonlított rá.⁴

Nem cél a szereplők tetteinek tárgyakkal való illusztrálása, sem az, hogy személyiséggel ruházzanak fel egy konkrét répat vagy mangót. A kézben tartott mandarinnak története van (Kivi a halott kishúgára emlékezteti, ezért főleg Mandarin szorgalmazza, hogy amikor megszöknek a fogdából, vigyék magukkal őt is), tehát bizonyára minden zöldségnek és gyümölcsnek (kallódó gyereknek) története van – ugyanakkor a színpadon ezek csak zöldségek és gyümölcsök. Nem osztják meg a múltjukat a közönséggel, és nem játsszák el a Kivi és Licsi által elmondottakat. Sokan vannak, hajléktalan gyerekek, arctalan gyerekek, akik a nézői tekintet számára megmaradnak tárgyknak. Ezzel ellentétben a Kivi és Licsi nevét adó gyümölcsök még felmutatás szintjén sem jelennek meg az előadásban. Esetükben, bár néha a cselekvés szintjén is

megjelenítenek egyes eseményeket (például amikor először megérkeznek az óvóhelyre, a kisasztal alatt Licsi bemutatja a bejáraton bebújás tudományát, Kivi pedig leutánozza), a színészek maradnak mindvégig a történetük elbeszélői.

A történetük Kivi otthontalanná válásával kezdődik, amellyel együtt „gyámoltalanná” is válik, annak régies értelmében: magára marad, felnőtt támogatás nélkül. Fogdába kerül, ahonnan egy csapat utcagyerek segít neki megszökni, akik befogadják a „családjukba”. A gyerekek egy elhagyatott óvóhelyen húzzák meg magukat, miközben lopásból és prostitúcióból próbálnak annyi pénzt szerezni, hogy egyszer saját házat vehessenek. A „családból” Licsi lesz Kivi legjobb barátja, majd idővel barátságuk kamaszszerelembe fordul át. Később Licsit kitagadja a csoport, mikor – Kivit védelmezve – megöli az egyik kuncsaftot. Az egyik idősebb lánynak, Mangónak kislánya születik (Mandula). Végül, egy véletlen folytán, csak ők hárman (Kivi, Licsi és Mandula) élnek túl, mikor a titkosrendőrség rátalál a csapat búvóhelyére és lemészárolja a gyerekeket. A két fiatal a kisbabával együtt elhagyja egy várost, hogy aztán vidéken végre megtalálják a házat,

4 Daniel Danis: *Kivi*. Ford. Molnár Zsófia, 2013, 3. Szövegkönyv.



Ártatlanság és erőszak. Kivi és a többiek

ahol igazi családként élhetnek. Történetük befejezése mesébe illően boldog – az már a nézőre van bízva, hogy elhiszi-e.⁵

Ha felépül egyszer a házunk

Az előadás tere (Kálmán Eszter tervezése) minimalista⁶: a négyzet alakú szőnyeget négy oldalról ülők körbe a nézők, körben építkezési szalagkordon határolja. Az építkezés motívuma meghatározza az egész darabot. A cselekményt egy rombolás indítja el; Kivinek és nevelőinek azért kell elhagyniuk a nyomornegyedet, mert a városfejlesztés ledózeroltatja azt, hogy a helyén épüljön fel az olimpiai falu. Az olimpiához kapcsolódó építkezésekből a néző csak annyit lát, amennyit a darabban szereplő gyerekek – a kordont, a tiltást, az otthon elvesztését, az élettér beszűkülését. Ellentmondásos módon ugyanez a szalagkordon utalhat azonban

arra a házra is, amelyre az előadás végén elénekelt „Ha felépül egyszer a házunk” című Fonográf-dal: az otthonra, amire a gyerekek vágnak. Azért lopnak és prostituálják magukat, hogy egyszer a hideg, föld alatti óvóhely helyett egy valódi házban élhessenek majd.

A játéktérbe mindössze néhány, bármely otthonban megtalálható eszköz (kisasztal, rezsó, fazék stb.) kerül be kellékként. Az építés-rombolás motívumához hasonló kettősség feszül egymásnak ebben is. A bekapcsolt rezsón a fazékban valóban felforr a víz és a késnek valóban vág az éle, mint ahogy a történetben szereplő gyerekeket valódi sérülés, éhenhalás, fagyhalál stb. fenyegeti. Ugyanakkor azzal, ahogy a színészek a kisasztalt néha felfordítják vagy éppen bebújnak alá, mint álmvilágukban gondtalanul elmerül, bunkert építő kisgyerekek, a gyerekszoba biztonsága is megjelenik a színpadon.

6 Az előadás szcenikáját meghatározta, hogy tantermi körülmények között is elő lehessen adni, tehát utaztatásra alkalmasnak kellett lennie.

5 Bár a történet eleje és vége között eltelik néhány év, Kivi a végén még mindig egy nehéz sorsú kamaszlány, akire már egy még nála is védtelenebb csecsemő gondozása is ránehezedik. Mint ahogy életének első tizenkét évéről sem derülnek ki részletek, úgy a lezárás is csak nagy vonalakban beszél el szerencséjüket. Vajon Kivi nem csupán kitalálja saját megnyugtatóására a tökéletes befejezést, hogy elviselje társai elvesztésének tragédiáját, és legyen ereje tovább küzdeni? Vajon valóban a történet vége a lezárás vagy csak egy újabb vágyálom? Ha megszűnik a közösség, ahol Kivinek hívták, Kivi tud maradni vagy egy újabb életszakaszba lép, amihez új név is tartozik majd? Mindezen kérdések megválaszolását teljes mértékben a nézőre hárítja az előadás.

Az asztal alatt, a bunker biztonságából Kivi arról beszél, mennyire fázott a télen, és hogyan veszítette el a szüzességét Licsivel. A látvány ártatlansága feloldhatatlan ellentétben áll az elbeszélte tragikummal. Kivi első lopásának elbeszélésekor plüssállatok játsszák a piacról elcsent hús szerepét. A szereplők egyszerre vágynak a saját otthon szabadságára (ahol anélkül képesek gondoskodni saját magukról, hogy ehhez maszkos férfakkal kelljen pénzért lefeküdni) és a gyerekkor sajátos szabadságára (ahol gondtalan játszhatnak, nem kell azzal törődniük, hogyan kerül étel az asztalra).

Vágyálmokkal nem lehet megtölteni egy teret – hangokkal, zörejekkel és zajokkal viszont igen. Az előadásban fontos szerepet játszik egy looper; a színészek a közönség bevonásával teremtik meg a hangkulisszát. Ily módon például egy tűzijátékhoz nem kell más, csak néhány elnyújtott füttyszó és néhány kidurrantott papírzacskó. Felmerül azonban a kérdés: ha ezáltal a nézők is részesévé válnak a fiatalok történetének, milyen szerepet töltenek be abban – áldozatok vagy elkövetők? Ők maguk is a „család” tagjai, akik jelen vannak Kivi és Licsi minden örömeinél és fájdalmánál, vagy inkább a gyerekeket elpusztító társadalom tagjai? Az előadás végén közös tortaevésre invitálják a színészek a nézőket a játéktérbe.⁷ De kik azok, akik ezt elfogadják? Boldog túlélők vagy az elszenvedett erőszak szenvtelen szemlélői?

Az erőszak formái⁸

Az előadásban a gyerekek által elszenvedett erőszak megjelenítésére alkalmazott jelrendszer két csoportra osztható: verbális és vizuális-verbális. Van, ami csak az elbeszélés szintjén jelenik meg – például, mikor Kivi a darab legelején arról beszél, hogy fáj a szeme,

mert a nagybátyja ittas állapotban szemén könnyökölte, vagy amikor a looperrel ismételve imitálja a gyámjainak kiabálását („Hová mész, te istenverte zabigyerek?”⁹). Ezután kerül utcára, és mivel nem akarja elsíni magát, inkább köpköd – míg véletlenül leköp egy rendőrt. A rendőr beviszi a fogdába, és arról ugyan Kivi nem számol be, hogy bántotta volna, de azáltal, hogy a színész leönti a saját fejét vízzel, érzékelteti a tagbaszakadt felnőtt (a hatalom embere) abszolút erőfölényét a kislánnyal szemben.

Még ennél is érzékenyebb gesztus Kivi és Licsi első együttlétének, illetve Kivi prostituálódásának párhuzamba állítása. Az előbbi egy csendes, intim jelenet: mindkét színész az asztal alatt kuporog, csak ülnek egymáshoz érő vállal, miközben Kivi a mikrofonba suttogva mesél. Egyértelműen kettőjükéről szól, csak az övék az élmény. Ezzel szemben, amikor Kivi arról számol be, hogy már ő is dolgozik, a színésznő elnyúlik a földön, és nem kell ahhoz a mikrofon sem, hogy mindenki jól hallja, ahogy egy, az arcára borított magazin alól meséli, hogy már ő is tudja, amit a többiek – kikapcsolni az agyát, és hagyni, hogy a testével történjenek a dolgok. Nincsenek részletek, nincs imitáció, csak tárgyilagos közlés van, miközben egy test fekszik a földön. A trauma elviselése végett az egyén (szubjektum) leválik az objektifikálódott testről.

A zöldségekké és gyümölcsökké tárgyiasított gyerekek lemészárlásának jelenetében is az objektumokra kerül a fókusz. A színészek teljesen hétköznapi konyhaeszközöket (kés, vágódesszka, fazék) vesznek elő, és teljesen hétköznapi mozdulatokkal hámozzák meg, illetve aprítják fel a „barátaikat”, mialatt elbeszélik, hogyan nézték végig társaik halálát.¹⁰ A bábszínházi hagyomány szerint a mozdulatlan báb halott báb, itt viszont ebben

7 Az együtt evés motívumában halványan, de óhatatlanul visszaköszön a Nemzeti Színház néhány évvel korábban bemutatott előadásának, a *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból* lezárása: ott sört és fasírtot osztottak a nézőknek, így vonva be őket a falu gyülekezőközösségébe. vö. Dömötör Ági: *A gyülekező közössége: a Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból kritikája*. Origo, 2011. június 15. <https://www.origo.hu/kultura/20110615-poszt-2011-a-gyuleket-kozossege-a-vadaszjelenetek-alsobajororszagbol-kritikaja.html> Utolsó letöltés: 2022. május 17.

8 Arról, hogy általában hányféleképpen lehet gyermekeket verbálisan és fizikailag bántalmazni, ld. bővebben: Alice Miller: *Kezdetben volt a nevelés*. Ford. Fischer Eszter, Pont Kiadó, Budapest, 2018.

9 Daniel Danis: *Kivi*. Ford. Molnár Zsófia, 2013, 1. Szövegkönyv.

az értelemben nem beszélhetünk bábokról. Az előadásban a zöldségek/gyümölcsök a felmutatás aktusán keresztül váltak a gyerekek megtestesítőivé, de cselekvéseket sosem végeztek velük, megmaradtak természetes tehetetlenségükben. A színészek tapogatták, forgatták, dobálták, de nem animálták őket (nem ruházták fel őket lélekkel). Haláluk nem mozdulatlanságukban rejlik, hanem a folyamat visszafordíthatatlanságában. Itt nincs meg az a biztonságérzet a tudatalattiban, hogy a marionett levágott zsinórját újra lehet kötni, vagy hogy a kesztyűsbáb lecsavart fejét vissza lehet tenni.¹¹ A zöldségek és gyümölcsök elpusztítása visszafordíthatatlan – és éppen ezért annyira fájdalmas a közönségnek végignézni, mivel ezekben a gyerekekként asszociált tárgyakban a legemberibb vonás a haláluk.

Ártatlanság és erőszak

Daniel Danis drámájában ártatlanság és kegyetlenség feszül egymásnak, és ez a kettősség jelenik meg az előadás látványvilágában: a tér el- és berendezése, a felhasznált eszközök az otthon biztonságában játszó gyerekek benyomását keltik, miközben a színészek monológjából egy kíméletlen, rideg világ képe bontakozik ki. A néző pozíciója is kettős; egyszerre tagja a passzív, részvétlen társadalomnak, és büntudatos túlélő. A tárgyjáték mint technika lehetőséget ad az erőszak stílzátlan megmutatására, és az előadás egy dramaturgiai ponton (a gyerekek lemészárlásának jelenetében) él is ezzel az eszközzel. Ennek a jelenetnek a működése pedig azon az ellentmondáson alapszik, hogy a tárgyak, noha élettelenek, mégis meghalnak a színészek kezei alatt. Ennél emberibb pedig nem is történhetne velük.

OBJECTIVE VIOLENCE

In 2013, the Budapest Puppet Theatre premiered *Kivi*, directed by Ildikó Gáspár. This play tells the story of a group of homeless children as they struggle for survival, and its plot unfolds from two parallel monologues. In this production, *Kivi*'s story was narrated/played by Anna Spiegl, and *Licsi*'s by Péter Bercsényi. In Daniel Danis's drama, innocence and cruelty are in a state of tension, and this duality is reflected in the visual world of the performance. The object play, representing the abuse which the children suffered and the anguish of this overall brutality was intensified to the extreme by showing violence against insensitive objects without any camouflage, imitation or stylization. Here the viewer's gaze decodes the objects as bodies in real pain within the symbolic structure constructed in the performance. This article explores the workings of this contradictory symbolic structure.

10 Legelső megszólalásakor Licsi azt magyarázza, hogy azért ő fut leghátul, mert ő bele tud húzni, ha kell. Tragédiája, hogy a végén hiába próbálja meg figyelmeztetni a „családot”, nem tud gyorsabban futni, mint az autók, nem ér oda időben. Kívül tehetetlen nézőivé válnak az öldöklésnek. Abban, ahogy arról beszélnek, mi történt a többiekkel, és ahogy közben a színészek végzik el a „gyilkosságokat”, ott rejlik *Kivi* és *Licsi* túlélői büntudata.

11 Vö. Hamupipőke halála a *Semmi* (Budapest Bábszínház, 2013) című előadásban, illetve Vitéz László „fejvesztése” a *Holdbeli csónakos* (Budapest Bábszínház, 2019) előadásban.



Balogh Géza

KÖNYV A DRAMATURGIÁRÓL¹

Amikor az ember a kenyere javát már megette, előbb vagy utóbb összefoglalást készít az évtizedek alatt elvégzett munkáról. Az ilyen vállalkozásban persze szóba kerülnek a nagy elődök, a példaképek is. Miloslav Klíma szível-lélekkel dramaturg. Hivatását rajongással szereti, példaképeiről, Arisztotelészről, Lessingről, meg a hazai elődökről ugyanolyan nagy tisztelettel és odaadással ír, mint közvetlen elődeiről meg kortársairól, akik segítettek pályája alakulását, és hozzájárultak könyve témájának kiteljesedéséhez.

Miloslav Klíma 1941. szeptember 22-én született egy cseh-morva településen, Svratkában. 1959 és 1963 között a prágai Művészeti Akadémia drámai tagozatán végzett színházi dramaturgként. Az északnyugat-csehországi Cheb Városi Színházában kezdte a pályáját, majd két évadon át a Na Forbíně (Előszínpad) nevű kabaréklub munkatársa volt. A „normalizálódás” időszakát (eleinte komolyan, majd mind ironikusabban így nevezték az 1968-as Prágai Tavasz leverése utáni rendcsináló korszakot Csehszlovákiában) ismét a chebi színházban töltötte, amely valóságos menekülttábor volt a cseh színház történetében. Itt léptek fel a fővárosi színházakból kitiltott élvonalbeli művészek, itt működött a korszak egyik legjelentősebb rendezője, Jan Grossman (1925–1993), és itt jöttek össze a nézőtérén azok az írók, akiket Gustáv Husák² kormánya eltiltott a publikálástól.

1980-ban Klíma több munkatársával együtt Hradec Královéba szerződik, ahol a DRAK Bábszínházzal együttműködve megszervez egy különleges színházi programot, a Studio Besedát (az elnevezést leginkább Társaskörnek szokás fordítani). Amikor a formációt a város vezetése megszünteti, a DRAK Bábszínház művészeti vezetője, Josef Krofta (1943–2015) szerződést kínál Klímának, aki további pályája során felváltva, majd mindinkább egyszerre

foglalkozik drámai színházzal és bábszínházzal.

A rendszerváltozás után, a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján egy ideig az animációs Rövidfilm Stúdió dramaturgja, majd 1990-től – Jan Grossman hívására – a cseh főváros egyik legizgalmasabb avantgárd fóruma, a Divadlo Na Zábřadli³ munkatársa. Ugyanekkor kezdi meg pedagógiai tevékenységét is; 1991-től tanít a prágai Művészeti Akadémia Színház Főtanszakának Bábművészeti Tanszékén. 1991 és 1993 között a Főtanszak dékánja, 2005-től 2013-ig az Akadémia rektorhelyettese. 1996 és 2002 között a prágai Nemzeti Színház dramaturgja. Jelenleg dramaturgiát tanít az Akadémia Alternatív és Bábművészeti Tanszékén. A doktori iskola tanácsának elnöke.

Mostanában egyre inkább az a meggyőződés, hogy egész életre szóló barátságok csak fiatal éveinkben születnek. Miloslav Klíma a barátom. Egyike a legjobbaknak. Barátságunkat eleinte egy véletlennek köszönhetjük: a Művészeti Akadémia hallgatóiként kollégiumi szobatársak lettünk. Baráti szövetségünket az éjszakába nyúló, véget érni nem akaró világmegváltó diskurzusaink alapozták meg. Ám az igazi próbatétel akkor következett be, amikor befejeztük prágai tanulmányainkat, én hazajöttem Budapestre, ő pedig megkezdte hazájában hosszú ideig küzdelmes színházi pályafutását. Ennek a küzdelemnek politikai okai voltak. Klíma köztudottan Václav Havel (1936–2011) baráti köréhez tartozott, akit a Prágai Tavasz leverése után öt és fél évi börtönbüntetésre ítélték.

Kapcsolatunk nyomán kétszer került sor olyan eseményre, amely mindkettőnk számára fontosnak bizonyult. 1975-ben meghívott a chebi színházhoz, ahol Örkény István *Macskajátékát* rendeztem. Ebből az időszakból a legszebb emlékeim

1 Miloslav Klíma: *O dramaturgii*. Prága, 2018. Pražská scéna

a Grossmannal folytatott hosszas beszélgetések, aki velem párhuzamosan a *Lear királyt* rendezte. Szerette a chebi színházat, barátok között volt. Megalázó helyzete sohasem került szóba, valószínűleg nem is érezte annak. Inkább a *Lear királyról* beszélt. Arról, hogy Shakespeare korában a Bolondot és Cordéliát ugyanaz a fiatal színész játszotta, és a most készülő előadásban ő is ezt a megoldást választja: mindkét szerepet ugyanaz a színész fogja megformálni.

Másik közös munkánkra harminc évvel később a Budapest Bábszínházban került sor, amikor Josef Krofta rendezésében a *Szentivánéji álom* premierjére készültünk. Ez az előadás az 1984-es Hradec Králové-i produkció újabb – immár negyedik – változata volt. Itt alkalmam nyílt Klímával együtt dolgozni dramaturgként. Ő Kroftával egy újabb koncepció kidolgozására vállalkozott, az én feladatom a magyar változat összeillesztése volt a rendelkezésre álló különböző fordítások (Arany János, Eörsi István és Nádasdy Ádám) szövegei alapján.

A *dramaturgiáról* című könyv, amelynek néhány részlete a következő oldalakon olvasható, nem egyszerűen összefoglaló esszé az elméleti és gyakorlati dramaturgia történetéről és fontos tudnivalóiról. Nem tankönyv, nem is szakmai önéletrajz. Legszívesebben azt mondanám: szerelmi vallomás.

Egy szakmájába szerelmes rajongó megosztja örömet és boldogságát az olvasóval. Elsősorban azokkal, akik már éreztek hasonlót a foglalkozásukkal kapcsolatban, de talán azok is megértéssel és lelkesedéssel fogadják, akik nem olyan szerencsések, hogy legkedvesebb elfoglaltságuk egyúttal a választott hivatásuk.

„Gyakran hangoztatom – írja egy helyütt –, hogy a dramaturgia egyike azon kevés szakmának, ahol fizetnek azért, mert a munkavállaló szüntelenül kételkedik. Megvizsgálja a különböző lehetőségeket és a kétségeit felkínálja az alkotói folyamathoz.” Egy interjúban pedig így fogalmazza meg a dramaturg feladatát: „Azt gondolom, hogy manapság nem más a dramaturgia, mint közvetítés... Ez a közvetítés napjainkban az egész folyamatra vonatkozik. Az előadás létrejöttének valamennyi elemére. A rendezésre, a tervezésre, a dramaturgia szabályaira, a színészi munkára, a zenére, a mozgásra, az egész produkció életére. A dramaturg nem nemesít, hanem válogat. Szétszedi az alkotást, majd újra összerakja. Aláhúz, kiemel. Könyvemben először a szakma nagy alakjaihoz fordulok segítségért; azokhoz, akik maguk is a példaképeiknél keresték a megoldást.”⁴ Ennek a pontosan kijelölt programnak a következetes betartása teszi imponálóan hétköznapivá és kivételes élménnyé Miloslav Klíma vállalkozását.

A BOOK ON DRAMATURGY

Miloslav Klíma, born in 1941, Czech dramaturg and university professor, published a book on dramaturgy in 2018, reviewed here by Géza Balogh. It uses the following article, which is an excerpt from the author's book of essays as an introduction. Here Klíma says: "I think that nowadays dramaturgy is nothing but transmission... In today's world, transmission refers to all the elements of the production process. The directing, the planning, the rules of dramaturgy, the acting, the music, the movement, the life of the whole production. The dramaturg does not ennoble, he sorts. He takes the work apart and then puts it back together again."

2 Gustáv Husák (eredeti nevén Huszák Ágoston, 1913–1991) kommunista politikus. 1945 után a szlovákiai magyarok kitelepítési kormánybiztosa volt. 1954-ben egy koncepció perben halálra ítélték, de kegyelmet kapott. 1960-ban szabadult. 1975 és 1989 között Csehszlovákia kormányfője volt.

3 Az elnevezés – Színház a Korláton – a kis Moldva parti utcára, a Na Zábrdlírka utal.

4 Divadlo Archa, 2015 március-április.

Miloslav Klíma

A DRAMATURGIÁRÓL

RÉSZLETEK A SZERZŐ KÖNYVÉBŐL



5. Dramaturgia és csapatmunka

A színházban a csapatmunka sajátos jellemzőkkel rendelkezik, hiszen elképzelhetetlen, hogy az egyes komponensek függetlenek legyenek egymástól. Sőt, ez még a színházi vállalkozások terén sem lehetséges. Az egyes komponensek és azok részelemei nem jöhetnek létre és nem létezhetnek teljesen önállóan. Nem elég az egyszerű, hétköznapi összehangoltság, nélkülözhetetlen, hogy lehetőséget teremtsünk a folyamatos interakcióra, tehát, hogy az egyik komponens vagy részkomponens cselekvései befolyásolni tudják a többi komponenst és részkomponenst, valamint, hogy mindegyik kész legyen meghallgatni a többiek javaslatait és képes legyen hosszú távon aktívan reagálni a kihívásokra.

A színház fejlődése során meghatározhatóak egyes komponensek vagy részkomponensek dominanciájának időszakai, de ez azokban az esetekben sem jelentette a csapatmunka háttérbe szorulását. (E. F. Burian¹, mivel zenész is volt, úgy komponálta

bele a zenét az előadásokba, mintha az önálló „szereplő” lenne. Hasonlóképpen más komponenseket is maradéktalanul ki tudott használni – ő maga, vagy munkatársai segítségével –, például a díszletet – beleértve a film és fotó használatát –, a színészi játékot és másokat.)

A dramaturgiának mindig úgy kell kérdéseket feltennie, hogy az egyes komponenseknél a szándékok és a célok konkrét szituációs összefüggésekben jelenjenek meg. Példaként felhozható akár az a tény is, hogy napjainkban a produkciós komponens bevonása a csapatmunkába kétségtelenül elkerülhetetlen. „Fantasztikus” ötletekben általában nincs hiány, de hogy hol és miből lehet azokat megvalósítani, hogyan kell a megvalósítást úgy megszervezni, hogy a mű végül a nézők elé kerülhessen, az mind – és még sok más is – a vezetőség és persze a kreatív producer feladata.

A csapat kohéziója azonban egy élő szervezet kohéziója, amely általában meglehetősen határozott egyéniségekből áll, akiknek kölcsönös rezonanciája, összetartása és sajnos a közös munkához szükséges segítőkészsége is megkophat idővel, sőt néha meg is szűnhet. Létezik egy legenda, amelyet hosszú évek tapasztalata látszik igazolni, miszerint egy csapat nagyjából hét éven át képes jól működni. Ezután legalább részleges személyi változásokra van szükség, ami természetesen elsősorban a közművelődés területén végzett színházi tevékenységre vonatkozik. A színházi szakmában a változás adva van a csoportok cserélődése által, a kísérlet során pedig legtöbbször, és sokszor kizárólag csak azok között alakul ki kapcsolat, akik megtalálják az egymáshoz vezető utat meg a közös célt, és nem számítanak hosszú távú együttműködésre. (Bár

1 Emil František Burian (1904–1959) cseh rendező, színiigazgató, drámaíró, zeneszerző, a harmincas-negyvenes években a cseh avantgárd színház kiemelkedő alakja, a D 34 elnevezésű színház megalapítója. Színházelméleti írásai is jelentősek.

találhatók hazánkban olyan kivételt képező színházi szervezetek, amelyek évekig kitartanak az alkotói csoport eredeti felállása mellett, mégis képesek vagy a program vagy a személyi összetétel szintjén megújulni, vannak azonban olyan esetek, amikor az ilyen – általában betokosodott – csoportok változatlan formában maradnak fenn...)

A csapatmunka, amely egy sor egyéb összetevőt is magába foglal, a nem hagyományos terekben való alkotáshoz alapvetően nélkülözhetetlen. Nem csak arról van szó, hogy felmerülhetnek történelmi, sokszor urbanisztikai, politikai, sőt ma már szó szerint multimédiás kérdések is, hanem arról is, hogy a dramaturgiának itt a források és az inspiráció keresésén túl törekednie kell a racionális és tény-szerű, valamint az empatikus és kreatív közötti törekény egyensúly fenntartására is.

Kétségtől egy sor olyan tényező létezik, amely hatással van a színházi csapat produktivására és eredményeire. A társulat életében nagy jelentősége van a művészi víziókn kívül a pszichológiának, a vezetélméletnek, a PR-elveknek, a produceri tevékenységnek... stb. A dramaturgia azzal is hozzájárulhat a csoport egészséges együttműködéséhez, hogy folyamatosan új kezdeményezésekkel, javaslatokkal, lehetőségekkel áll elő, és a munkatársak előtt új lehetséges utakat és alternatívákat nyit meg. A legrosszabb minden alkotási folyamat számára a sztereotípiák kialakulása és ezek átalakítása. Ezekre a dramaturgiának kötelessége mindig felhívni a figyelmet.

6. A forrásszövegek dramaturgiája

A színház fejlődése során a szövegek, amelyekből az előadások megszülettek, a színpadon használt szövegek sok változáson mentek keresztül minőségükben és struktúrájukban egyaránt. Ma nehéz megmondani, milyen a klasszikus színházi szöveg. A legegyszerűbb úgy definiálni, hogy az a szöveg, amely közvetlenül színházi bemutatás céljából íródott; bár egy sor olyan könyvformában megjelent

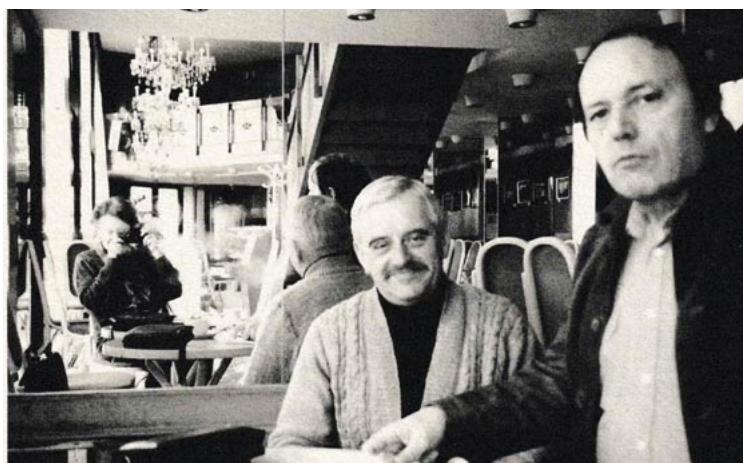
színházi szöveget ismerünk, amelyet vagy sohasem, vagy csak kivételes esetekben alkalmaztak színpadra. Bár a színházi szövegnek az a modellje, amely egymástól elkülönített felvonásokat vagy jeleneteket tartalmaz, előírja az egyes párbeszédeteket, és időnként a szereplők cselekvését is pontosan részletezi, a tizenharmadik század végének időszakában meghatározó, sőt mondhatni kodifikált volt, ugyanebben az időben fokozatosan más forrásszövegek is megjelentek. Elsősorban regényeket dramatizáltak – mert népszerűek voltak és aktuális témákkal foglalkoztak –, egy időben különösen Zola vagy Dosztojevszkij műveit. Ez logikus volt, mert a kortárs színdarabok nem nyújtottak lehetőséget a szereplők lelkivilágának mélyebb rétegeibe való behatolásra. A színház nyitni kívánt olyan források irányába, amelyek lehetőséget nyújtottak új nézőpontok, vélemények bemutatására a színpadon és új ismereteket kínáltak. A huszadik század eleji modernista tendenciáktól áthatott további fejlődés meghatározó módon szabadította fel a szöveges források használatát. Alapanyagok lettek – most már nem a színházi szövegek, hanem az előadás dramaturgia számára – a novellák, elbeszélések, epikus költemények, a lírai versek, a mítoszok, legendák, eposzok és sok más szöveg. A dramaturgia előtt a lehetőségek széles tárháza nyílt meg az eddig ritkán használt szövegek megjelenésével. A regények és más prózai szövegek mellett hamarosan színpadra kerültek Csehov, Maupassant és mások művei. A fejlődés később eljutott a prózai művek egész skálájának teljes és semmi által nem korlátozott felhasználásáig, sorra kerültek pl. Peter Altenberg² rövid elbeszélései (csehül *Egyperces regények* címen jelent meg belőlük válogatás), vagy Romain Rolland *Pierre* és *Luce* című könyve is.

Ebbe az áramlatba hamarosan besorolódott az epikus költészet is. Emlékezzünk csak az olyan írások színrevitelére tett sorozatos próbálkozásokra, mint Homérosz művei, vagy az *Aucassin* és *Nicolette*, a *Carmina Burana*, Karel Hynek Mácha³ *Május* című

2 Peter Altenberg (Richard Engländer 1859–1919) osztrák író. Írásai magas nyelvi művészetről, finom impresszionista képalkotásról tanúskodnak.



Miloslav Klíma Václav Havellel a *Largo desolato* című dráma előkészületei idején.



Miloslav Klíma és Balogh Géza 1975-ben, a *Macskajáték* chebi bemutatójának próbaszűnetében



Miloslav Klíma Jan Grossmannal a Zábudli Színházban (1990 körül)

költeménye, Borovský⁴ *Láva király*a vagy akár Robinson Jeffers⁵ költeményei és mások. Ugyanakkor sok operalibrettó már korábban elindult ezen az úton és költői műre épült, mint például Csajkovszkij *Anyeginje*. A színháztörténetben gyakran találkozhatunk kísérletekkel híres mítoszok és eposzok közvetlen átültetésére, vagy inspirációként való felhasználására. Ilyen a *Cid*, a *Kalevala*, a *Trisztán és Izolda*, a *Parsifal*, a Szent Grál története, Salamon bölcs ítélete a gyermekről, a *Nibelung-ének* és így tovább.

Még a lírai költészet is figyelemreméltó művek számára szolgált kiindulópontul. Példaként említhetjük Eva Tálskát⁶ és a brnói Liba a pórázon (Husa na provázku) Színház *Úgyahogy* (Iakotako) című gyönyörű előadását, a Divadlo na okrají⁷ lelkes igyekezetét, hogy a költői mű méltó bemutatását alkossák meg a színpadon Blok⁸ *Tizenketten* című művének átíratával, vagy a Dejvické divadlo⁹ *Spoon River-i holtak* előadását, és másokat.

Ide tartozik a szerzői színház egész területe is, amelyben a szövegek a színpadra vitel során, az összes alkotó részvételével, saját forrásokból, emlékekből, asszociációkból születnek meg: példa erre a HaDivadlo¹⁰ *Őt és felen voltak* (Bylo jich pět a půl), vagy a Homok (Písek) című előadása. Sokszor csupán egy adott problémával kapcsolatos néhány tény vagy egy-két életrajzi adat szolgáltatatta az alapanyagot (Ariane Mnouchkine¹¹ 1789 és 1793, a *Michelangelo Buonarroti* a Studio Ypsilonban¹², a DRAK *Filléres szó-*

rakozás (Kratochvíle pro krejčárku) című előadása, Luca Ronconi¹³ *XX* című projektje...stb).

Gyakoriak a montázsok is, amelyek egy szerző több szövegének részeit vagy töredékeit komponálják új egységbe (Giorgio Strehler¹⁴ *A hatalmasok játéka*¹⁵). Egy másik lehetőség a különböző szerzőktől származó szövegek, idézetek, tények és egyéb anyagok összegyűjtése egy konkrét tematikus meghatározás alapján (*A huszadik század enciklopédikus szócikke* című előadás a Studio Ypsilonban). Természetesen az is előfordul napjainkban, hogy filmes irodalmi forgatókönyveket alkalmaznak színpadra: *Ragyogi, ragyogi, csillagom!*, *Szokatlan kiállítás*, *Markéta Lazarová* és mások.

A színházi projektek számára ma minden szövegforrás nyitva áll, a multimédia és az internet pedig kétségtelenül további lehetőségekkel fog szolgálni. A dramaturgia ezt kihasználhatja és ki is kell használnia. Ehhez azonban nyitottságra és toleranciára van szükség. Fontos, hogy felelősségteljesen kell feltárni azt az energiát, amely az eredeti mű születéséhez vezetett. Ilyen esetben a felfedezett és megismert „erőtér” tiszteletben tartása mellett sokkal szabadabban lehet bánni a felhasznált anyagokkal. Ezt az erőteret tulajdonképpen úgy lehet elképzelni, mintha a forrásmű teshálóját síkban kiterítenénk, hogy szabadabban dolgozhassunk vele, persze tiszteletben tartva azokat a természetes határokat, amelyek áthágásával már kívül kerülnénk az eredeti

3 Karel Hynek Mácha (1810–1836) cseh költő, író, a cseh líra kiemelkedő alakja.

4 Karel Havlíček Borovský (1821–1856) cseh költő, publicista, kritikus. *Láva király* (Kráľ Láva) című satirikus költeményét dél-tirolói száműzetésekor írta.

5 John Robinson Jeffers (1887–1962) amerikai költő, drámaíró.

6 Eva Tálská (1944–2020) író, rendező, a Liba a pórázon elnevetésű brnói együttes alapítója.

7 „Színház a városszélen” 1972 és 1987 között működő kamaraszínház Prága Malá Strana negyedében.

8 Alekszandr Blok (1880–1921) orosz költő. Főművét, a *Tizenketten* című poemáját 1918-ban írta.

9 1992-ben alakult kamaraszínház Prága Dejvice negyedében

10 Alternatív színház Brnóban.

11 Ariane Mnouchkine (1939) kiváló francia színházi rendező. 1964-ben alapította híres színházát, a Théâtre du Soleil.

12 1963-ban, Jan Schmid (1936) vezetésével, Liberec-ben alakult avantgárd színház. 1978 óta Prága belvárosában működik. A köznyelv csak „Ypsilonkának” nevezi.

13 Luca Ronconi (1933–2015) világhírű olasz színházi és operarendező, a milánói Piccolo Teatro művészeti vezetője

14 Giorgio Strehler (1921–1997) az olasz színház kiemelkedő alakja, rendező, színigazgató, a milánói Piccolo Teatro rendezője, majd 1955-től társigazgatója.

15 Il gioco dei potenti – Shakespeare királydrámáiból készült összeállítás.

mű tartalmi és gondolati terén. Itt újabb fontos felelősség jelentkezik a dramaturgia számára, mégpedig, hogy ne csupán önkényes felidézésről, hanem a felhasznált anyagban rejlő potenciál értelmes felhasználásáról legyen szó.

• • •

A hagyományos és nem hagyományos terekben zajló színházi tevékenységekben egyaránt fontos szerepet játszik egy sor információ, definiált tény, nem definiálható asszociáció és érzés, értelmező elemzés. Ezek együttesen, a dramaturgia közvetítésével nem csak a téma megismeréséhez járulnak hozzá, hanem lehetőséget nyújtanak a forrásanyagok potenciáljának és erejének alkotó módon való kihasználására és a megismert impulzusok meg a tények érvelő erejének bevetésére.

A dramaturgia választja ki mit kínál felhasználásra, vagy minek a felhasználását fogja támogatni önállóan, montázsban vagy vágási lehetőségekben. Ebben a nagyon élő folyamatban természetesen egyetlen egységes szöveg sem érinthetetlen, de felhasznált részeinek a többi, akár különböző fajta alapanyagokkal együtt a kiindulási feltételezések és lehetőségek alkotóelemeivé kell válniuk, amelyek végül lehet, hogy felhasználásra kerülnek magában a színpadi előadásban, lehet, hogy nem. A dramaturgia egyik pillére – éppen a szerzői – így érvényesül egyértelműen a mindennapi színházi alkotótevékenységben. Ez a szövegek dramaturgiája, legyen szó közvetlen szerzőségről, vagy a jövődöbéli előadás szeparáltan létrejövő szöveges komponenseinek gondozásáról. Ma a színházi alkotó tevékenység számára nyitott források és lehetőségek sora szinte végtelen, bár ez a dramaturgia számára a gondok szélesebb spektrumát is jelenti.

7. Az előadássorozatok dramaturgiája

Ha a színházi tevékenység számára kézzelfogható remény mutatkozik a hosszabb idejű folyamatos alkotásra, akkor érdekes és több szempontból is előnyös lehet, ha a dramaturgia él az egységes, tudatosan felépített előadássorozatok összeállításának lehetőségével. Ez a megoldás különösen előnyös a színházi tevékenység területén. Az így megszerkesztett tevékenység tervezése során a dra-

maturgjának lehetősége van nem csak a társulaton belül gondolkodni, hanem nyitni a meglévő közönséggel való kapcsolat szisztematikus építése, vagy új közönség felkutatása, kinevelése felé. Az előadás-„sorozat” rendszere alkalmat ad a perspektivikus társulatpolitika következetes alakítására, a fiatal alkotók nevelésére és vezetésére is. Lehetőséget nyújt arra, hogy az egyes komponensek fokozatosan kapják meg feladataikat, hogy mindegyik világosan lássa maga előtt a folyamatosan pontosított lépéseket és a közös célokat. Lehetővé teszi a hosszútávú együttműködést a szerzőkkel és vendégalkotókkal úgy, hogy közben az egyes projektek elkészítése beleilleszkedik a színház által meghatározott haladási irányba. Segít kialakítani és pontosabban kifejezni a színházi tevékenység világos és egészen konkrét arculatát, egyértelműbben meghatározhatóvá teszi azt. Az előadássorozatok megvalósítása során fokozatosan és célzott szándékok mentén lehet felállítani a felelős alkotói csoportokat, amelyek világosan megfogalmazott célokkal és reális perspektívákkal rendelkeznek és képesek az alkotói folyamat elmélyítésével foglalkozni, esetleg azon belül sokkal szabadabban kísérletezni.

Az előadás-sorozatok összeállítása megnyitja az utat a potenciális nézők lehető legszélesebb spektrumának mély, komoly és perspektivikus megszólítása előtt, lehetővé teszi a tartósabb kapcsolatok kialakítását különböző nézőcsoportokkal. A színház általában előfizetéses csoportok rendszerét alkalmazza, amelyben lehet nagyon célzott vagy akár konkrét is, ezért az egyes sorozatokat, illetve az abban bemutatásra kerülő előadásokat változatosabban strukturálhatja.

A tapasztalat azt mutatja, hogy a nézők szívesen veszik, ha azt látják, hogy a színház gondol rájuk, sőt igyekszik nagyon egyénileg és nem csak csoportként fordulni hozzájuk. Ez a reklám formájával és intenzitásával függ össze, amellyel a színház a nézők felé fordul. Ide tartoznak a kísérő akciók, amelyek gazdagítják a színház működését, működési helyszínének folyamatosan élő kulturális központjává téve azt. Ilyenek a díszlet- és jelmeztervezők, képzőművészek kiállításai, a matinék, színházi vagy nem színházi szövegek felolvasó színházi előadásai,

a nyilvános főpróbák vagy próbák, a beszélgetések a nézőkkel, kvízek, vetélkedők, közösségi rendezvények... stb.

A közelmúlt cseh színháztörténetéből megemlíthetjük például azt a négy jelentős sorozatot, amelyre a Studio Ypsilon világosan strukturált műsora fókuszatosan ráépült. Ezek egyrészt híres személyiségekről vagy jelentős eseményekről szóló előadások, mint például a *Stelzig a kovács*, a *Michelangelo Buonarroti*, a Hašek életét feldolgozó *Jóraló srác*,¹⁶ a *Mozart Prágában*, a *Mácha élete és halála*, a *Tizenhárom illat* és mások, másrészt klasszikus színházi szövegek a Studio Ypsilon interpretációjában: *Othello*, Ladislav Klíma¹⁷ és Arnošt Dvořák¹⁸ színdarabja, *A becsületes Mátyás*, a *Rómeó és Júlia*... stb; továbbá ritkán vagy egyáltalán nem játszott, esetleg szinte játszhatatlannak tűnő szövegek: Picasso dadaista darabja, *A telibe viszonzott vágy*,¹⁹ vagy az *Aranyborjú*. Végül pedig a különböző alkalmak – például a színház fennállásának évfordulója, húsvét, karácsony, találkozások fontos

vendégekkel – apropójából tartott kollektív improvizációk (*Ráadásestek*) érdemelnek figyelmet.

Hasonlóképpen említhetnénk a Liba a pórázon sorozatait, amelyeket olyan egyéniségek fémjeleznek, mint Peter Scherhauser²⁰, Eva Tálská és Zdeněk Pospíšil,²¹ és amelyek műsorába a nagy témák mellett (*Patyomkin páncélos*, *Kaméleon*, *Ballada egy banditáért*) beleillesztették költői művek színpadi változatait (*Akasztófa-énekek*, *Május*, *Úgyahogy*, Edward Lear²² versei) és a társulat által újraértelmezett klasszikusokat is. A Liba a pórázon és a HaDivadlo másik fontos színháztörténeti kezdeményezése a színpadi előadások szerkezetét követő Rozrazi²³ című színházi magazin. A Hradec Královében működő Studio Beseda 1980-tól építette fel fiatal közönségének szóló sorozatát, amelyet egy elképzelt gimnáziumi osztály számára állított össze elsőtől nyolcadik osztályig. A sorozat érettségi vizsgával zárult.

Fordította: Forgács Ildikó

A lábjegyzeteket írta: Balogh Géza

ON DRAMATURGY

This compilation presents three short chapters from the 2018 book *On Dramaturgy* by Czech dramaturg and university professor Miloslav Klíma. The chapter *Dramaturgy and Teamwork* outlines the creation of a stage text. *The dramaturgy of Source Texts* discusses the possibilities of adapting works in other genres, while *The Dramaturgy of Performance Series* analyses the characteristics of the most important stage cycles.

16 Voni sou hodnej chlapec

17 Ladislav Klíma (1878–1928) cseh filozófus, regényíró.

18 Arnošt Dvořák (1881–1933) cseh drámaíró, színházi rendező, műfordító.

19 Le Désir attrapé par la queue; Magyarországon Tamkó Sirató Károly fordításában olvasható.

20 Peter Scherhauser (1942–1999) a cseh fővárosban is rendszeresen működő szlovák író, rendező, a Liba a pórázon állandó munkatársa volt haláláig.

21 Zdeněk Pospíšil (1944–1993) cseh rendező, drámaíró.

22 Edward Lear (1812–1888) angol költő, grafikus, az irodalmi nonszensz kiemelkedő képviselője.

23 A szó kettős értelmű: egy gyógyító hatású növény neve és azt is jelentheti, hogy szétcincálás.



Találkozás Miloslav Klímával (Balogh Géza és Karel Makonj között), 2011, Prága



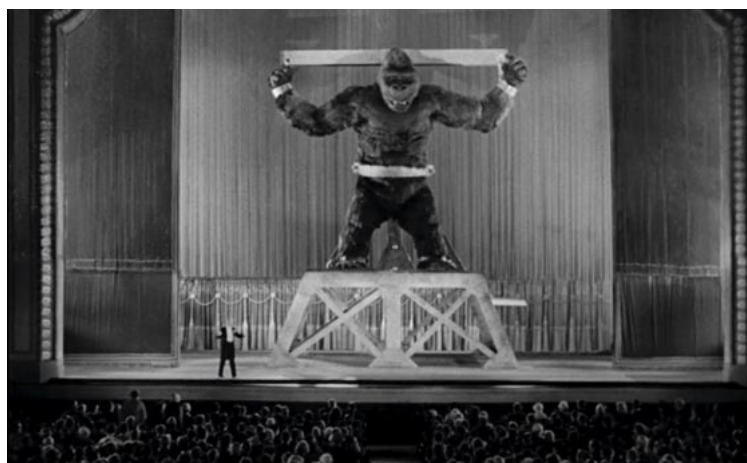
Miloslav Klíma és Karel Makonj, 2011. Prága



Miloslav Klíma dedikálja *A dramaturgiáról* című könyvét a DISK előcsarnokában – 13. 12. 2016. – a képen Ivan Pokorný rendezővel (a háttérben Michal Pavlata színész)



Jelenetek a *King Kong* című
filmből, 1933



**Varga Zoltán**

AZ ÓRIÁSMAJOM ÉS A RÉMÁLMOK CSODAORSZÁGA

BÁBOK ÉS EMBEREK TALÁLKOZÁSA A FILMKOCKÁKON

Égészen a legkorábbi animációs filmekig visszave-zethető az a törekvés, hogy az animált képelemeket valós időben mozgatott, hús-vér szereplőkkel ötvö-zék az alkotók, ami az animációt egy kicsit talán „valóságosabbá”, az élőszereplős jelenletet pedig „irreálisabbá” színezi. Valós idejű és animált filmkép keverése szinte minden animációs formát magába foglalhat, de igazán nagy tradíciója a bábok és az emberek együttes szerepeltetésének bontakozott ki.¹ Ennek első mérföldkövei a hangosfilm megszi-lárdulásakor, a harmincas évek elején készültek, s további fél évszázad állt az alkotók rendelkezésére, hogy feltérképezzék ennek a keveredésnek a tech-nikai és művészi lehetőségeit. Nem meglepő, hogy a bábanimáció és a valós idejű felvételek össze-kapcsolása leginkább a fantasztikum számára szük-séges és elvárt képalkotó manőverré vált, így főként tudományos-fantasztikus és fantasy-filmekben lehet találkozni vele – jóllehet feltűnt a szerzői animáció nem kevésbé képzeletgazdag darabjaiban is.

A harmincas évek hollywoodi mozija kínálja az első meghatározó eredményt, amely nem előzménytelen ugyan, de olyan etalon, amely nemcsak a maga korában bizonyult lenyűgözőnek – a filmtechnika időközben bekövetkezett hétmérföldes léptei ellenére is mindmáig az. Az 1933-as *King Kong*ról van szó, melynek legendás címszereplőjét Willis O'Brien kel-tette életre stop-motion animáció segítségével, s alkotótársaival minden elképzelhető technikai

eszközt felhasznált – a háttérvetítéstől kezdve a makettekén át a külön felvett filmrészletek optikai kombinálásáig –, hogy a film végleges képsoraiban a bábként megformált óriásmajommal együtt sze-repeljenek a rejtelmek szigetére érkező, illetve a nagyvárosi emberek.² O'Brien közel két évtizede foglalkozott stop-motion animációval, az előző évti-zedben készült egész estés *Az elveszett világban* (1925) már a valós idejű és a bábos felvételek ötvözésének kezdetlegesebb változatával is elkáp-ráztatta a közönséget – a *King Kong* azonban min-den addigi hasonló próbálkozást felülmúlt.

Míg a valóságban *King Kong* 45 centis báb volt (a szigeti jelenetek felvételénél), majd 60 cm magas báb váltotta a New Yorkban játszódó képsorok lét-rehozásakor, addig a filmben ezek az arányok meg-fordulnak: ő veszi kézbe az embereket (mindenekelőtt a szívét meghódító szőke szépséget), tapossa földbe az előle menekülőket, s tornyosul minden más két-lábú lény fölé. *King Kong* tekinthető a filmtörténet első, kizárólag speciális effektusok segítségével lét-rehozott mozisztárjának, aki bizonyos értelemben lejátssza hús-vér partnereit a vásznonról – O'Brien animátori zsenijének köszönhetően ugyanis az óri-ásmajom arcjátéka és testnyelve nemcsak a titáni természeti erőt jelenítik meg, de érzelmeit is kifejezik. A „szépség és a szörnyeteg”, illetve a „természet bosszúja”-történetsémákra épülő fantasztikus filmek hosszú sorát megalapozó mű mintaadóvá vált

1 A kérdéskör átfogó megközelítéséhez lásd Varga Zoltán: Határtörések. Az élőszereplős és az animációs film keveredése és átmeneti formái. *Metropolis*, 2009. 13. évfolyam 1. szám, 36–54.

2 A *King Kong* nálunk is megjelent 2006-os duplalemezes DVD-kiadásán alapos dokumentumfilm avat be a film technikai hátterébe: Az *RKO 601-es produkciója: Így készült a Kong, a világ nyolcadik csodája* (2005).



Jelenetek az Űrszörny című
filmből, 1957



Jelenetek Az *aranygyapjú legendája* című filmből, 1963



a bábanimációval életre keltett és valódi szereplőket felsorakoztató fantasztikus filmek számára is.³

A sors ironiája, hogy az elsőszámú tanítvány túlnőtt mesterén: Ray Harryhausen a *King Kong* hatására – tizenhárom évesen pecsételte meg sorsát a mozi-élmény – vágott bele, hogy kitanulja a stop-motion animáció rejtelmait. A negyvenes évek végén már Willis O'Brien mellett dolgozott a *Joe, az óriásgorillában* (1949); az ötvenes évek elejétől a nyolcvanas évek kezdetéig Harryhausen már egymaga valószínűleg meg a fantasztikus filmek sorához készített bábanimációs részleteket. Míg O'Brien nevét végérvényesen a *King Kong*hoz asszociálják (és más műveiben is főként óriásmajom-bábokat animált), a Harryhausen-életműben a változatosság dominál. Az óriásszörnyes vonulat folytatása (*Pánik New Yorkban*, 1953; *Űrszörny*, 1957) mellett megjelentek munkásságában az egzotikus, a mesei és mitológikus elemeket felhasználó művek (*Szindbád hetedik utazása*, 1958; *Az aranygyapjú legendája*, 1963; *Szindbád arany utazása*, 1974; *Titánok harca*, 1981), vagy éppen a Swift- és Verne-adaptációk (*Gulliver utazásai*, 1960; *Rejtelmes sziget*, 1961) és a dinoszauruszos sztorik (*Egy millió évvel Krisztus előtt*, 1966; *A tiltott völgy*, 1969). Különlegesség az is, hogy a Harryhausen-féle fantasztikumban a méretek is változatosak; nem csak az ember törpülhet el az óriásfigura mellett, a képzeletbeli lény is lehet miniatűr – sőt, a méretarányok akár egy filmen belül is változhatnak (*Űrszörny*, *Szindbád hetedik utazása*, *Gulliver utazásai*).⁴

Ahogy O'Brien inspirálta Harryhausent, úgy utóbbi a filmesek több generációját ösztönözte: szinte mindenki, aki a fantasztikus filmben meghatározó szerepet töltött be a nyolcvanas–kilencvenes évek során (George Lucastól Steven Spielbergig, James Camerontól Peter Jacksonig), az ő köpönyegéből bújtt elő. Az már a technikatörténet firtora, hogy miután Harryhausen a nyolcvanas évek elején

visszavonult, a bábanimációt élőszereplős felvételekkel vegyítő speciáliseffektus-készítést szép lassan felváltotta a digitális animáció használata, és ebben a folyamatban olyan Harryhausen-rajongók jártak az élen, mint Cameron, Lucas és Jackson.

Mindeközben Európában is megjelent ez a különleges ötvözet, még ha itt nem is futott be olyan impozáns karriert, mint a tengerentúlon. A szovjet-orosz film nagy mesemondója, Alekszander Ptushko a fáma szerint a *King Kong* inspirációjára vágott bele hasonló technikai ambíciójú művébe, *Az új Gulliverbe* (1935), amely ugyan valóban együtt láttat hús-vér színészt (Gulliver szerepében) a bábanimációval mozgatott lilliputiakkal, de ezek a közös jelenetek csak kis hányadát teszik ki a filmnek (a másfélezer mozgatott bábú viszi a prímet a képsorok zömében). Ptushko még egy hasonló egész estés filmet rendezett, a *Pinokkió* motívumaiból merítő *Az aranykulcsot* (1939), ám a továbbiakban nem folytatta ezt az utat. Ez a vonulat az európai egész estés filmben csak alkalmilag jelent meg a következő egy-két évtizedben; Karel Zeman például az *Utazás az őskorba* (1955) esetében hasonlóan kombinálta a gyerekszereplőket a dinoszauruszbábukkal, mint Harryhausen. Zeman vegyes technika iránti vonzódása viszont egészen más – mozgásba hozott metszetek, illusztrációk hatását keltő – világot eredményezett az *Ördögi találmányban* (1958), s ez vált későbbi filmjei alapjává. Zeman honfitársa, Jan Švankmajer azonban megkerülhetetlen fejezetet írt a bábok és a valódi szereplők ötvözésének európai változataiban.

A cseh animáció zsenijeként méltatott szürrealista alkotó, a képzőművészetben és a bábszínházban is aktív Jan Švankmajer mozgóképes pályája kezdetétől a filmjeiben feltűnő bábokat és tárgyakat éppoly mozgékonyak és elevennek láttatja (ha ugyan nem elevenebbek!), mint az embereket.⁵ Hol manipulálható bábokká transzformálja emberszereplőit

3 A *King Kong* mélyebb rétegeiről, komplexitásáról Király Jenő publikált magisztrális elemzést. Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetipusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona, 1998. 169–227.

4 Harryhausen munkásságáról részletesen lásd Pinteau, Pascal: *Speciális effektek*. Ford. Varga Enikő. Pécs, Alexandra, 2004. 36–43; Varga Zoltán: Zeus, az animátor. Ray Harryhausen mozimágiája. *Filmvilág*, 2013. 56. évfolyam 8. szám. 18–21.

5 Švankmajer életművének áttekintéséhez lásd Varga Zoltán: A nyelvöltögető prágai szürrealista. Jan Švankmajer-portré 1. rész. *Filmvilág*, 2018. 61. évfolyam 12. szám. 4–7.

(Schwarzwalde úr és Edgar úr utolsó trükkje, 1964; *Don Juan*, 1969), hol hús-vér tengerimalacot terel a színpadra a bábokkal együtt (Koporsósdí, 1966). A valódi szereplő mellett „életre kelt” bábokat és tárgyakat mozgató Valami Alice (1988) nyitja Švankmajer egész estés filmjeinek sorát; közülük több mű ugyancsak – bár eltérő arányban – hús-vér embereket szerepeltet bábanimációval: *Faust-lecke* (1994), *A gyönyör összeesküvéi* (1996), *Ottóka* (2000).⁶

A Valami Alice Lewis Carroll közismert kis hősnőjét, az Alice Csodaországban címszereplőjét vezeti végig Švankmajer jellegzetesen bizzar világában. Švankmajer lényegében gótikus rémregényként értelmezte a Carroll-mesekönyvet;⁷ vagy ahogyan maga a rendező fogalmazott, az Alice „igazi színtere nem a Viktória-korabeli Anglia, hanem a prágai Óváros. A forgatás összes belső és külső helyszínét arról a környékről választottuk, ahol lakom és ahol a műtermem is van. Alice voltaképpen én vagyok.”⁸ A film csehszlovák finanszírozásban nem készülhetett volna el (a kommunista kultúrpolitika ekkoriban – nem először – eltiltotta Švankmajert a rendezéstől), ám brit, német és svájci támogatással létrejött minden idők egyik legfurcsább egész estés animációja (pontosabban az animációt az élőszereplős felvételekkel kombináló műve), amely jelentős nemzetközi visszhangot keltett, Annecy-ban megnyerte a fődíjat. Švankmajer kétévi munkával hozta létre a filmet; miközben a „tisztán” animált részeket vette fel, kereste az Alice szerepét betöltő gyerekszínészt, akit Kristýna Kohoutová személyében talált meg.

Švankmajer korábbi stop-motion animációinak meghatározó jellegzetességeit – leginkább a képsorok tudatáramlászerű álom-logikáját, illetve a széteső (avagy folyamatos szétesésben lévő) tárgyvilág vízióját

– viszi tovább a Valami Alice azáltal, hogy nem lineárisan előrehaladó cselekményre, hanem ismétlődő-visszatérő helyzetekre komponált eseményfűzést láthatunk benne, amely voltaképpen a kis hősnő álma (akárcsak Carrollnál). Ez az álom egyszerre tartja fogva őt és invitálja izgalmas felfedezőútra: „Švankmajer kiruccanása Alice Csodaországába nem inti aggodalomra a nézőt: »Vigyázz, a gyermeki lélek rejtelseibe tilos a belépés!«. Kihívás inkább: »Ne akard megfejteni a megfejthetlent, inkább játssz te is velünk!«”⁹

Ambivalencia, a vonzás–taszítás kettőssége érvényesül abban is, ahogyan Alice kapcsolatba kerül a „csodaország” lakóival, legyen szó a képépítkezésről és a történekekről. A történekekben ez úgy érhető tetten, hogy a lények a legjobb esetben is közömbösek a hősnő iránt, leginkább viszont ellenségesek, támadóak; ám Alice mégis kitartóan fürkészi titkaikat, a nyomukban van, követi őket, egyszóval egyre mélyebbre merészkedik a birodalmukban. Ami pedig a képi világot illeti, a film nagyobb hányadában a hús-vér kislány és a(z) animált) bábok bár nem együtt, nem egyazon képkívágatban láthatók, mégis valamennyi formanyelvi eszköz – mindekelőt a montázs és a hang – arról gondoskodik, hogy elválaszthatatlanok legyenek egymástól, egyikük jelenléte kölcsönösen feltételezze a másikat. A szovjet-orosz montázssiskola tanításai az „alkotó földrajzról” juthatnak eszünkbe: a képi fragmentumok egymás mellé helyezve, „összefűzve” egységes egészet adnak ki, itt a(z) (rém)álom „csodaországát”, amelyet a valódi ember és az életre kelt bábok együtt népesítenek be.

Alice főként akkor kerül közvetlen fizikai kontaktusba a carrolli-švankmajeri figurákkal, amikor maga is bábuvá – porcelánbabává – változik. Švankmajer

6 Vö. Hames, Peter: The Core of Reality: Puppets in the Feature Films of Jan Švankmajer. In: Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*. London – New York, Wallflower Press, 2008. 83–103; Varga Zoltán: A vágy rebellisei. Jan Švankmajer-portré 3. rész. *Filmvilág*. 2019. 62. évfolyam 2. szám. 24–27.

7 Vö. Cherry, Brigid: Dark Wonders and the Gothic Sensibility. Jan Švankmajer's Neco Z Alenky. <https://www.kinoeye.org/02/01/cherry01.php>

8 Vimenet, Pascal: Jan Švankmajer labirintusai. Ford. Fáber András. *Filmvilág*. 1990. 33. évfolyam 6. szám. 27.

9 Poš, Jan: Minden hatalmat a képzeletnek! Ford. Katerina Pošová. *Filmvilág*. 1990. 33. évfolyam 6. szám. 29.

egyik nagy bravúrja, hogy a Carroll-féle méretváltozásokat azzal realizálja, illetve gondolja tovább, hogy hősnője játékbabává változik. (Alice-nek látható egy harmadik alakváltozata is: a tejnek látszó anyagból gipszabaként húzzák ki, s ebből a vázból kell kitörnie – mint egy burokból –, illetve újjászületnie – mint egy gubóból – valódi emberként.) Ritkák, de előfordulnak olyan képsorok is, ahol a hús-vér leányzóval egyazon képen belül érintkeznek a bábfigurák, például amikor Alice fején készül bográcsozni az egér.

Švankmajernek a *Valami Alice* arra is lehetőséget adott, hogy számos igen eltérő bábtípust szerepeltessen egymás (illetve a valódi emberkarakter) mellett. Legtöbbször feltűnő figurája, a fehér nyúl megelevenedett preparátum, aki saját belsejéből veszi elő zsebóráját – és függén nyalogatja le róla a rátapadt fűrészpont –, az állatalakok szó szerint különféle csontkollekciók, a Hernyó zoknijában, a Bolond Kalapos marionettfigura, míg az Április Bolondja felhúzható automata. A film végén feltűnő királyi pár és az udvartartás pedig kártyáról kivágott papírfiguraként vonul fel.

A *Valami Alice* kétségtől példát mutatott a merészebb egész estés bábanimációknak – olyan, vállaltan felnőtteket célzó munkák köszönhetnek sokat neki, mint Dave Borthwick bristoli műve, a báb jeleneteket animált emberi mozgással (pixillációval) keresztező lázálom, a *Hüvelyk Matyi titkos kalandjai* (1993), vagy éppen a Tim Burton nevéhez fűződő (vegyesebb publikumot megszólító) alkotások, a *Karácsonyi lidércnyomás* (1993), *A halott menyasszony* (2005) és a *Frankenweenie – Ebcsont beforr* (2012). Burton azért is különleges színfolt ebben a közegben, mert munkássága Harryhausen és Švankmajer (mégoly különböző jellegű) művészetével egyaránt kapcsolatba

hozható – sőt, egyik legutóbbi filmje, a *Vándorsólyom kisasszony különleges gyermekeiben* (2016) mindkét inspiráció kifejezetten nyomatékos.¹⁰ Producerként Burton olyan filmet is jegyez, amely szinte katalogizálja a Harryhausen-féle fantáziavilágokat, s egészen a Méliès-féle ősmozis bűvészetig vezeti vissza azt (*A hajó hülyéje*, 1994).

A Disney rajzolójaként indult Burton már az első élőszereplős filmjeitől kezdve szívesen mossa el a határokat hús-vér színész és animált figura között (*Pee-wee nagy kalandja*, 1985; *Beetlejuice – Kísértethistória*, 1988).¹¹ Ehhez az esztétikai ideálhoz Burton azóta sem lett hűtlen, hogy az ő munkáiban is felváltották a „kétkézi” kivitelezésű stop-motiónt a számítógépes speciális effektusok – a *Támad a Mars!* (1996) űrlényei eredetileg bábanimációval készültek volna, végül a digitális megformálás mellett döntöttek, a tért hatású vetítési formátumra készült *Alice Csodaországban* (2010) pedig már a digitális látványépítés netovábbja (a Carroll-adaptáció újabb Švankmajer-párhuzamot kínál). A Burton-életmű talán legizgalmasabb fejleménye ezen a téren azoknak az alkotásoknak a kollekciója, amelyek módfelett stilizált főhősöket delegálnak tökéletesen mesterkélt közegbe, vállaltan művi díszletvilágba – és ezáltal voltaképpen hús-vér szereplőkkel forgatott bábfilmekként is értelmezhetők. A korai filmek közül az *Ollókezű Edward* (1990) és a *Batman visszatér* (1992) példázzák mindezt a legtisztábban, a később keltezett alkotásokból főleg *Az Álmosvölgy legendája* (1999) és a *Sweeney Todd – A Fleet Street démoni borbélyja* (2007). Az „élőszereplős bábfilm” efféle paradox alakzatának mélyebb végiggondolása azonban egy másik írás témája lehetne.

10 Varga Zoltán: Súlyszámok suhanása. *Filmvilág*, 2016. 59. évfolyam 11. szám. 49.

11 Varga Zoltán: Denevéraj a fenyőfából. Tim Burton, az animátor. *Filmvilág*, 2008. 51. évfolyam 2. szám. 12–15.



Jelenetek a *Várami Alice* című filmből, 1988



Jelenet a *Valami Alice* című filmből, 1988

THE ENCOUNTERS OF PUPPETS AND PEOPLE IN FILM FRAMES

Going all the way back to the earliest animated films, the idea of combining animated visual elements with flesh-and-blood characters moving in real time has been a common ambition. Mixing real-time and animated cinematography can encompass almost any form of animation, but the most significant tradition has been to use puppets and people together. The combination of puppet animation and real-time footage is most commonly seen in science fiction and fantasy films but has also appeared in equally imaginative works of auteur animation. The benchmark, which proved impressive not only in its own time, was *King Kong* (1933), whose animator Willis H. O'Brien inspired Ray Harryhausen, who in turn inspired generations of filmmakers: almost everyone who played a major role in fantasy cinema in the 1980s and 1990s (from George Lucas to Steven Spielberg, James Cameron to Peter Jackson) continues to carry the torch. In his article, the author also looks at the work of other important filmmakers such as Karel Zeman, Jan Švankmajer and Tim Burton.

**Balogh Géza****A SZLOVÁK BÁBJÁTÉK-ÍRÁS TÖRTÉNETE¹**

Amikor elkezdtem Vladimir Predmerský² és munkatársai hatalmas méretű vállalkozását böngészni, az első reakció az irigységgel vegyes tisztelet volt. A rendkívüli gonddal és szakértelemmel létrehozott vaskos kötet példát mutathat valamennyi ország bábtörténetészei és bábművészei számára. A pozsonyi Színházi Intézet és a Szlovák Kulturális Minisztérium támogatásával, tizenhárom szerző közreműködésével létrejött, gazdagon illusztrált tanulmánykötet büszkén hirdeti, hogy Szlovákia meg lehetőséget kínál a kialakult bábművészetre rászolgáló hazai és a nemzetközi figyelemre.

Pedig a tekintélyes egyetemes bábtörténetek többsége korábban alig szentelt figyelmet a szlovák területnek. Még Henryk Jurkowski rendkívül körültekintő és máig joggal nagyra becsült háromkötetes munkája, a hetvenes és a nyolcvanas években megjelent *A bábszínház története* is mindössze negyvenegy sort szentel a szlovák bábtörténetnek. „A szlovák bábszínházak a csehekéhez képest jelentős késéssel jelentek meg. Az első hivatásos bábszínház Zsolnán alakult 1950-ben, ezt követte egy évvel később a nyitrai, majd 1957-ben a pozsonyi, 1959-ben a kassai, 1960-ban pedig a besztecebányai” – olvasható az 1984-ben kiadott harmadik kötetben.³ A fejezet utolsó bekezdésében ez áll: „A szlovák bábszínház tevékenysége kevésbé ismert, mint a cseh bábművészek előadásai. A téma jellegét így fogalmazza meg az egyik krónikás: »A szlovák hivatásos bábművészet fejlődése során kialakította a szlovák folklórra és korszerű elemekre, a színészi

játékra és a képzőművészeti megfogalmazásra épülő saját stílusát. Ez pedig az újabb nemzedékek morális és esztétikai neveléséből fakad.«”⁴ Az idézet szerzője nem más, mint a 2020-ban megjelent és most bemutatásra kerülő antológia szerkesztője és a vaskos kötet több fejezetének írója, Vladimír Predmerský. A Jurkowskitól szokatlanul elnagyoltnak tűnő rövid jellemzés pedig némi kényszeredettséget takar. Ahogy a többi méltatás, ez sem keresi például a választ arra, miért nem voltak erőteljesebb hatással a szlovák hivatásos bábjátászás megszületésére a csehek korábbi gazdag hagyományai.

Különös módon ennek alapos elemzése a mostani impozáns vállalkozásból is hiányzik. Pedig a vaskos tanulmánykötet nem kisebb feladatra vállalkozik, mint hogy a szlovák bábművészet kialakulásától napjainkig alapos részletességgel járja körül a választott témát. Így természetesen tárgyalja a vásári bábjáték szlovák nyelvű kezdeteit és a műkedvelés valamennyi eseményét. Predmerský bevezetője megemlíti ugyan, hogy az 1918. október 28–30.-án megalakult első Csehszlovák Köztársaság kezdeti éveiben többen megpróbálták Gašparkót (a cseh Kašpárek szlovák megfelelőjét) életre kelteni, de néhány lelkes bábjátékos kör próbálkozása ellenére csupán néhány bábjáték szövegének megjelentetésére futotta az igyekezetből.

A szerző-szerkesztő *Szlovák bábjátászás a 19. századtól 1945-ig* című terjedelmes tanulmányából megtudhatjuk, hogy az első szlovák vásári bábjátékos a dinasztia-alapító Ján Stražan (1856–1939) volt,

1 Vladimír Predmerský a kollektív: *Dejiny slovenskej dramatiky bábkového divadla*. Pozsony, 2020. 852. o.

2 Vladimír Predmerský (1932) szlovák bábtörténész, bábrendező, egyetemi tanár.

3 Henryk Jurkowski: *Dzieje teatru lalk, III. kötet*, 281.o.

4 Jurkowski, i.m. 282. o. A Predmerský-idézet *A megcsodált varázslat* című írásból való. Pozsony, 1979.

aki a 19. század második felében kezdte működését keverék cseh-szlovák nyelvű előadásaisal. A korszak jellegzetes bábjátékait, a *Faustot*, a *Don Juant*, a *Brabanti Genovévát*, Nestroy vígjátékait, Matěj Kopecký⁵ repertoárját játszotta. Később népes családja is folytatta a kialakult tradíciót.

Ida Hledíková-Polívková első tanulmánya a szlovák nyelvterületen működő további vándorbábjátékosok, főként az első világháború után jelentkező Anderle-család repertoárját ismerteti. Mišo Kováč Adamov esszéje egy jeles szlovák költő, Štefan Krčméri⁶ bábjátékait mutatja be.

Predmerský következő eszmefuttatása már a második világháború utáni időszak első szakaszát, az első hivatásos szlovák bábszínházak megalakulásának körülményeit tárgyalja. *„1945 után a bábcsoportok nem vártak a színpadi szövegekre, hanem eleinte az első köztársaság idején létrejött bábjátékokat játszották. Az 1945 után alakult együttesek az 1929 utáni idők repertoárjából merítettek. Ezeken kívül az újabban született cseh bábjátékokból is válogattak”*⁷ – olvasható a tanulmányban.

Ida Hledíková-Polívková második írása Ján Romanovský (1916–1989) bábjátékait elemzi. Obrázcov vendégjátékának hatására ő alapította meg a második hivatásos

szlovák bábszínházat. A Nyitrai Területi Színház kötelékében létrejött együttesnek Romanovský lett a vezetője, házi szerzője, rendezője. Íróként 1954-ben mutatkozott be *A kisállatok és a vízimanó*⁸ című bábjátékával. További művei: *A hosszú orr*⁹, *A fekete hölgy*¹⁰, *A szivárvány hét színe*¹¹, *A hollóvá változott fiúk*¹², *A kíváncsi királykisasszony*¹³, *Az anyai szeretet*¹⁴, *A varázshegedű*¹⁵, *Anyám kenyere*¹⁶.

Predmerský a szerzője a Ján Ozábal (1914–1981) bábjátékírói tevékenységét elemző tanulmányának is. Tanítói munkássága mellett az ötvenes évek elején kapcsolódott be az amatőr bábjátékos mozgalomba, majd 1957-ben kinevezték a pozsonyi Állami Bábszínház igazgatójává. Az ötvenes években kezdett rövid bábjeleket írni amatőr bábcsoportok számára, majd számos cikket publikált a Československý loutkář, a Javisko és a Lúdvová tvorivost című folyóiratokban. 1975-ig igazgatta a pozsonyi bábszínházat, amely az ő vezetése alatt hamarosan a szlovák bábjátszás élvonalába került. 1975-ben nyugalmába vonult, de tovább folytatta bábjátékírói tevékenységét. Legsikeresebb darabjait több más szlovák bábszínház is játszotta. *Vadkacsák*¹⁷ című játékát Nyitrán, *A kíváncsi kiselefantot*¹⁸ Zsolnán mutatták be.

5 Matěj Kopecký (1775–1847) a cseh vásári bábjáték legendás alakja.

6 Štefan Krčméri (1892–1955) költő, irodalomtörténész, műfordító, kultúrpolitikus. Ady nagy rajongója és fordítója. Bár szlovák nemzeti öntudatához haláláig hű maradt, jellegzetesen kétnyelvű költő maradt. Számos magyarul írt verse a magyar költészet figyelemre érdemes darabja.

7 Vladimír Predmerský: *A hivatásos bábszínházak a háború után, 1945 és 1970 között játszott műsora. 125–191.o.*

8 Zvieratka a vodník Topec (1954)

9 Dlhý nos (1955)

10 Čierna paní (1957)

11 Sedem farieb dúhy (1959)

12 Traja zhavraneli bratia (1961)

13 Princezna Kukulienka (1970)

14 Meterina Dúška (1974)

15 Dilinove husle (1989)

16 Matkin chlieb (1992)

17 Divé husi (1959)

18 Zvedavý sloník (1965). A Kipling meséje nyomán készült bábjáték számos bábszínház népszerű darabja volt.

Lubomír Feldek (1936) alkotói pályája már a jelen időbe vezeti át az olvasót. *„Ahhoz a költői nemzedékhez tartozik, amely az ötvenes évek végén új, harcos poétikával jelentkezett – olvasható róla az 1970-es években megjelent tizenhét kötetes, első magyar nyelvű Világirodalmi Lexikonban. – Szakított a hagyományokkal s új utakon halad nagymennyiségű, ifjúsági és a gyermekek számára, elsősorban verses, de prózában, valamint drámai formában írt könyvében is, ahol a humornak és a grotesznek van fontos szerepe.”*¹⁹ Pavel Uher tanulmánya valamennyi bábszínpadra írt művét bemutatja az első, 1966-ban Pozsonyban színpadra került *Botafogo* című örökzöldjétől a *Zsinóros meséken*²⁰, a *Három kismalac*-on, a *Púpos lovacska*-n, a *Hosszú*, a *Széles és az élesszemű*²¹ át a *Botafogo* számos folytatásáig. Bábjátékait nemcsak valamennyi szlovák bábszínház játszotta, de filmre és televízióra is több alkalommal feldolgozták.

Juraj Hubinák átfogó tanulmánya a szlovák bábjáték történetének következő, 1971-től a rendszerváltozásig, 1989-ig terjedő időszakát tárgyalja. Először a sokoldalú Jaroslav Rezník (1942) munkásságát vizsgálja. German Matvejev (*A csodálatos kalucsni* népszerű szovjet szerzője) egyik bábjátékának átdolgozásával kerül be a szlovák bábjátékszínház történetébe, de némi szerzőjogi anomáliák miatt ezt a darabját végül másnak a neve alatt mutatják be. Majd első saját műve, a *Margit és a szörny*²² egy amatőr csoport bemutatója révén kerül színpadra. Harmadik darabja Puskin verses meséje, a *Mese Szaltán cárról* alapján készült feldolgozás, amely számos bemutatót ért meg, még az eperjesi Ukrán Nemzeti Színház is műsorra tűzte. Az 1983-ban írt *Élő*

*fény*²³ Zsolnán, a *Tényleg így volt avagy Janko Hrašek kalandjai*²⁴ Nyitrán került színpadra.

Számos szerző nem ír bábjátékot, művei mégis eljutnak a bábszínházakba. Ezek közé tartozik Ján Navrátil költő, prózaíró. Számos esti mesét írt a televízió számára. Népszerű hősei közé tartozik Buzogány kapitány,²⁵ akinek alakja a televízió képernyőjéről 1976-ban került először át színpadra a nagyszombati Gyermek- és Ifjúsági Színház jóvoltából, majd 1980-ban a Kassai Bábszínházban is nagy sikert aratott.

Ebben az időszakban számos klasszikusnak számító író (Ludmila Podjavorinská, 1872–1951, Mária Rázusová-Martáková, 1905–1964, Mária Ďuričková 1919–2004, Elena Čepčuková 1922–1992, Ján Štiavnický 1937–1993 és mások) írásainak feldolgozásai egészítették ki a szlovák bábszínház repertoárját.

Ezután hat bábjátékíró portréjára kerül sorra. Dagmar Inštorisová Jozef Mokoš és Iveta Škripková, Lenka Džadiková Pavel Uher, Vladimír Štefko Michal Kováč Adamov, Ľubomír Šarik Ján Uličianský, Ida Hledíková-Polívková pedig Ondrej Spišák műveit mutatja be. Mindenfajta történelemkönyv legnehezebb feladata a jelen eseményeinek taglalása. Sokszorosan igaz ez a művészi alkotásokkal foglalkozó művekre. A színház jelen idejű, szoktuk mondani, de ha múlttá válnak az események, mégis könnyebben mondunk ítéletet az egyes művek újabb és újabb színpadra állításáról. A tegnapi, tegnapelőtti események még nem állták ki az idő próbáját. Nehéz megítélni, melyik esemény bizonyul később maradandó fordulatnak, és mi az, amit igyekszünk majd gyorsan elfelejteni.

19 In: Világirodalmi lexikon, 1978. 3. kötet, 71. oldal. Rudolf Chmel szócikke.

20 Rozprávky na niti (1976)

21 Dilhý, Široký a Bystrozraký (2012)

22 Margita a Besná

23 Živé svetlo

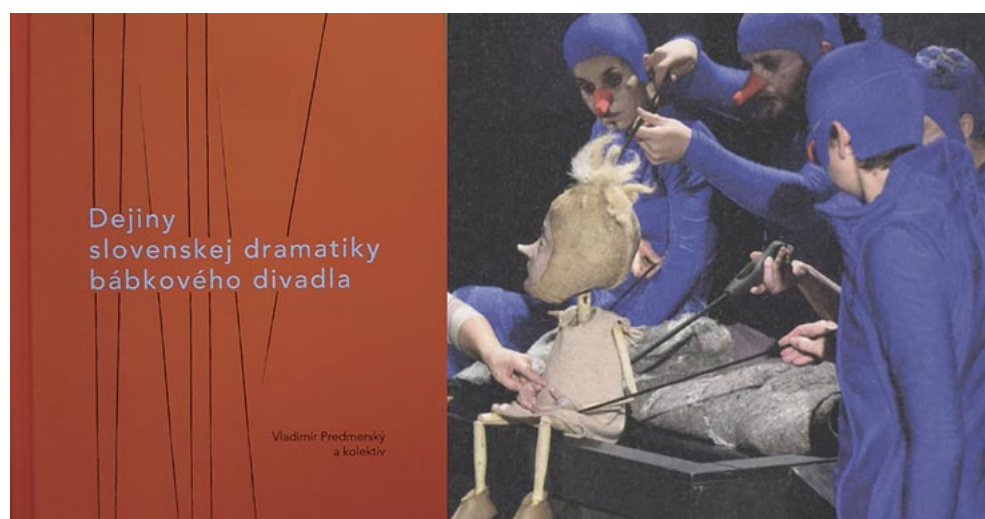
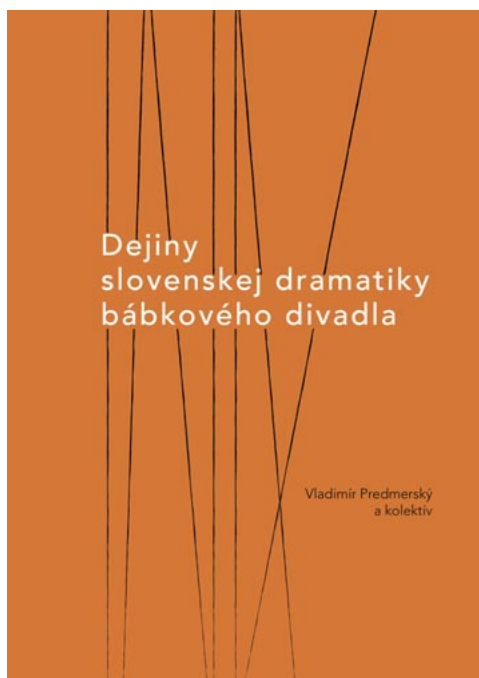
24 Tak to naozaj bolo alebo Dobrodružstvo Janka Hraška

25 Budzogán, zbojnícky kapitán

Dominika Zaťková az 1989 és 2000 közötti időszakot, Lenka Dzadíková a 21. század első két évtizedét kénytelen mérlegre tenni. Barbara Krajč Zamišková a független magán-bábszínházakról ír, Dominika Zaťková Katarina Aulitisová, Elena Knopová Ivan Martinka és Andrej Kalinka, Miroslav Ballay Kamil Žiška írói portréját fogalmazza meg. Végezetül Lenka Dzadíková négy fiatal íróat mutat be: Gejza Dezorzot, Aladár Hřát, Agda Bavi Paint és Peter Palíkot.

A hatalmas méretű vállalkozás nemcsak a szerzőket állítja nehéz próba elé, de az olvasótól is rendkívüli figyelmet és türelmet vár el.

(Vladimír Predmerský a kollektív:
Dejiny slovenskej dramatiky bábkového divadla.
 Pozsony, 2020. 852. o.)





Lenka Dzadiková és Vladimír Predmerský

THE HISTORY OF SLOVAK PUPPETRY WRITING

Vladimír Predmerský and his twelve colleagues have presented Slovak puppetry enthusiasts and practitioners with an impressive undertaking: in twenty-two chapters and 850 pages, they present a modest history of Slovak puppetry literature. This is not a mere selection; instead, it aims for completeness. It analyses pieces rather than performances, which has both advantages and disadvantages. It accepts the obvious fact that, without having a complete picture of the work of the other artists involved, the director, the designer, the actor, the reader can only examine the written texts. On the other hand, we must acknowledge that it is impossible to judge a finished performance in its entirety decades later. All of the performances existed only in the present, in their own time, and that moment cannot be analyzed with any reliable credibility for a reader present in the second decade of the 21st century, even with the help of the critics. Moreover, these are works of different eras, different tastes and different expectations. How much the reader believes the authors of the analyses will be the true measure of this bold, thorough and ambitious undertaking.

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:

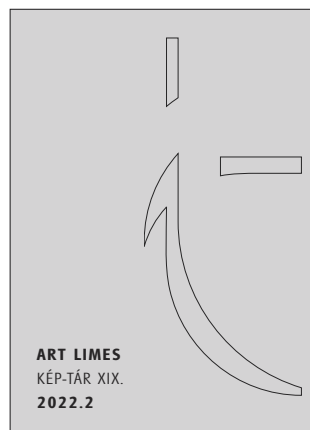
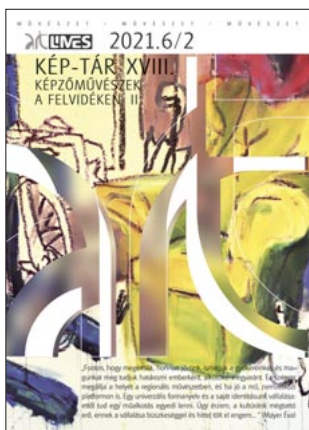
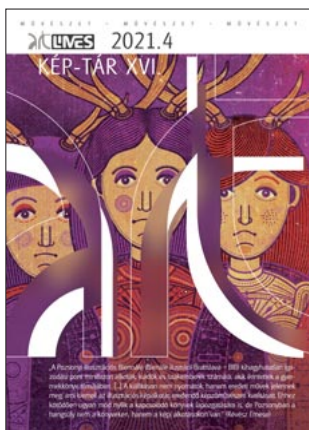
- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)

Megrendelhető: Könyvtárellátó Kht., 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
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
2021/6. szám – KÉP-TÁR XVII.	1.000 Ft
2022/1. szám – BÁB-TÁR XLI.	1.000 Ft

ARCANUM DIGITÁLIS
TUDOMÁNYTÁR



Art Limes 1992–2015



DVD

KERESHETŐ HASONMÁS