

Színház- és Filmművészeti Egyetem

Doktori Iskola

# **Tradíció és invenció**

**Kovács Ildikó bábrendezői formanyelve**

Doktori értekezés

Fekete Anetta

2017

Témavezető: Dr. Győrei Zsolt

## Tartalom

Bevezetés.....	3
1. Kovács Ildikó alkotói portréja.....	7
1.1. Bábtörténeti előzmények – a magyar és román bábhagyomány összehasonlítása .....	7
1.1.1. A vásári bábjáték hagyomány .....	7
1.1.2. Nagy elődök – a 20. század első felének művészi bábjátéka .....	13
1.2. Kovács Ildikó holisztikus szemléletének kialakulása.....	15
1.2.1. Gyerekkor, tanulóévek, szemlélet formáló hatások .....	15
1.2.2. Bábterápiás kísérlete Polcz Alaine-nel.....	21
1.3. A bábszínházi struktúra eltérései a két országban az ötvenes évektől.....	23
1.3.1. A szocialista korszak játékkonvenciója és stílusirányzatai az Állami Bábszínház kiemelésével .....	28
1.4. Kovács Ildikó munkásságának történeti áttekintése .....	33
1.5. Kovács Ildikó szerepe a bábelméleti diskurzusban .....	47
2. A homogén bábszínházi paradigmától az emberbáb mint forma megtalálásáig .....	52
2.1. <i>Emberke, oh!</i> – avagy a minimalista stilizálás .....	53
2.2. Az emberbáb mint forma megtalálása. A kolozsvári korszak játékgyakorlata. ....	58
2.2.1. <i>Karnyóné</i> .....	59
2.2.2. <i>Übű király</i> .....	64
3. A diverzitás mint bábszínházi paradigma .....	69
3.1. <i>Szentivánéji álom</i> .....	72
3.2. <i>A vihar</i> .....	74
3.3. <i>A haza</i> .....	76
3.4. <i>Szt. Kristóf legendája</i> .....	79
4. A korpusz nagy témái.....	83
4.1. <i>Purgatórium</i> és a vásári bábjátékok .....	83
4.2. <i>Pinocchio</i> verziók .....	94
4.3. <i>Don Quijote</i> színrevitelei.....	100
5. Kovács Ildikó hatása a magyarországi bábos generációkra .....	112
Utószó.....	119
Köszönetnyilvánítás .....	121
Kovács Ildikó pályaképe .....	122
Kovács Ildikó rendezései .....	124
Bibliográfia.....	135
Képek forrása .....	140

## Bevezetés

Dolgozatom célja Kovács Ildikó bábrendező munkásságának feldolgozása. Ez a rendezői életmű rendkívül gazdag és egyedi. Kovács Ildikó az 1950-es évektől 2008-ig dolgozott bábrendezőként, rendezői korpusza a közelmúlt magyar bábtörténetének kiemelkedően fontos fejezete. A bábjátékosok, bábrendezők középgenerációjának több számottevő alkotója őt tekinti mesterének. Halála óta eleven maradt emlékezete a bábszínházi diskurzusban, mégis úgy vélem, munkámnak több aspektusból is sikerül új horizontba helyeznie előadásainak és rendezői attitűdjének jelentőségét.

Kovács Ildikó iskolateremtő és meghatározó egyénisége volt a kortárs kelet-európai bábművészetnek. Bábrendező és társulatépítő munkássága a romániai mellett a magyar bábszínházakra is jelentős hatást gyakorolt. Rendezői formanyelve a modern mozgás- és képzőművészeti irányzatokat ötvözte a vásári bábjátékok hagyományaival. A báb és ember viszonyát a groteszk test metamorfózisain keresztül ragadta meg a bábok és színészek testképei által. A teatralitás sokféle eszközén keresztül mindig a színpadi létezés alapjait kereste, és a bábbal játszó embert állította a középpontba. Bábszínházi látásmódja a Kolozsvári Állami Bábszínház és a kecskeméti Ciróka Bábszínház arculatát jelentősen meghatározta, de Magyarország és Erdély szinte valamennyi bábszínházában rendezett. Titka a kreatív, alkotó hozzáállás volt, és ebben alkotótársaira is egyenrangú partnerként épített.

Kutatásomban először a 20. század első felének bábművészeti tendenciáit körüljárva, meghatározó alkotókat bemutatva szeretném felrajzolni azt a kontextust, melyből Kovács Ildikó munkássága indult, majd jelentősebb előadásait rekonstruálva és bábszínházi formanyelvét elemezve kívánom kijelölni helyét a magyar bábtörténetben és az európai bábművészetben.

Rendezői tevékenysége az 1950-es évektől összefonódott a romániai magyar hivatásos bábjátékos történetével. A román bábszínházi struktúra lehetőséget teremtett számára a folyamatos rendezői munkára, de a cenzúra több előadását betiltotta vagy módosította. Nőként közvetlenül megtapasztalta az etnikai, politikai és szakmai kirekesztés és elnyomás különféle formáit. Ebben a diktatórikus közegben szerzett élményei előadásaiban tematizálódnak. Szerepvállalásával jelentősen hozzájárult a több szempontból is kisebbségben lévő közösségi identitás – magyar és bábos – erősítéséhez. A korszakot olyan emblemikus előadások rekonstruálásával mutatom be, mint a *Karnyóné*, az *Übü király*, a *Vihar* és az *Adjátok vissza Pinocchiót!*

Munkásságának másik meghatározó időszaka a magyar bábszínházakhoz kötődik. Kiemelkedő szerepet játszott ebben a kecskeméti Ciróka Bábszínház társulata. Magyarországon a 20. század második felében, az államosítás után, a többi közép-kelet európai országtól eltérően épült ki a bábszínházi struktúra. Egy állami bábszínház volt országjáró tájrészlegekkel Budapesten, emellett több vidéki városban amatőr bábegyüttesek működtek évtizedeken keresztül. Az ötvenestől a nyolcvanas évek végéig terjedő korszak magyar bábjátékgyakorlatát Szilágyi Dezső vezetésével az Állami Bábszínház alkotói határozták meg. Ezzel találkozott Kovács Ildikó a kilencvenes évek elején. Az eltérő játékkonvenciók következtében egy vidéki csapattal tudott éveken át komoly műhelymunkát kialakítani és a bábszínházi struktúra átalakulásának is előmozdítójává válni.

A bábszínházi struktúra átalakulása fokozatosan valósult meg a nyolcvanas–kilencvenes években, több amatőr bábcsoporttal együtt a kecskeméti Cirókánál is. Kovács Ildikó ebben az átmeneti időszakban találkozott a fiatal társulattal, és az ő szakmai munkája is hozzájárult a hivatásos státusz megszilárdításához. A nyitott, fiatal, és legfőképp progresszív lendület találkozott az érett tapasztalattal és kiforrott színházi formanyelvvel, melynek eredményeként olyan előadások születtek meg, mint a *Purgateárium*, *A haza*, *Szt. Kristóf legendája*, *Micimackó*, *Don Quijote de...*. Az előadások elemzésén keresztül bemutatom az időszak rendezői gyakorlatát.

Kikristályosodott, letisztult játéknnyelve több forrásból merített. Egész életre meghatározó muníciót kapott a magyar mozdulatművészet egyik kiemelkedő alakjától, Dienes Valériától. A vele való találkozás alapjaiban határozta meg testfelfogását, viszonyát a mozgáshoz, a testhez, és ebből eredően a bábuhoz. Fiatal korától a pantomimet tekintette a gondolatok, érzelmek legkifejezőbb nonverbális eszközének. A század eleji mozdulatművészeti mozgalom hitt abban, hogy a mozgáson keresztül felszabadítható a lélek. A testkultúra megújítása, a test felszabadítása belülről is újratekinti az embert. Ez a gondolat végigkövette munkásságát a bábun és a játékon keresztül is. Az élettelen tárgy áttelekésítése a bábszínház csodája, mely mindig erősen stilizált és szimbolikus. A játék pedig mindig őszinte hitből és örömből fakad.

Másik sarokpontja az élő vásári bábjáték felfedezése, főképp Kemény Henrik virtuóz játékán keresztül. Kovács Ildikó számára kétségtelen volt, hogy ez a hagyomány ma is érvényes. Saját rendezői játéknnyelve is ötvözi azon színjátéktípusok elemeit, melyek a plebejus, a vásári, a marginalizált körbe tartoznak. Színreviteleiben az ókori mimusok hagyományától kezdve, a középkori misztériumjátékok és a vásári komédiások eszköztárán át, a commedia dell'arte és a vásári bábjáték heterogén elemeit vegyíti. A bábszínház a teljességet jelenti számára, mindent megtalál benne, amit művészileg kifejezőnek lát: a

képzőművészetet, a zenét, a mozgást, az irodalmat. A bábszínházban mindig az válik hangsúlyossá, ami a korabeli realista színházi gyakorlatban legtöbbször a szöveg mögé szorult: a vizualitás, a test, a ritmus, a kötetlen, szabályokkal nem behatárolható játék, az eltúlzott, groteszk formák. Kovács Ildikó a tagolatlant, az ősit, az artikulálatlant önti formába. Mindig a legmegfelelőbb kifejezési módot keresi a játék és a formák kimeríthetetlen változatosságán keresztül. Ami megszületik, az egyes elemeiben mind ismerős, de együtt, egymás mellett szokatlan. A sokféle eszköz, hatáselem átlátható rendben szervesül egymással, koherens egésznek alkotva. A színház összes alkotóeleme egyforma hangsúlyt kap: a szöveg, a zene, a vizualitás, a báb, a mozgás, a maszk és a színészi test.

Rendezéseinek egyik jellegzetessége a karneváli világgép színpadi megfogalmazása. Az élet örök körforgása, a folyamatos átalakulás és átváltozás képi reprezentációja az ember- és bábtetek alkalmazásával. A világ karneváli szemlélete a nevetéskultúrában gyökerezik, mely megbonthatatlan belső összefüggésben van a szabadsággal. Ahogyan a középkorban a karneválok adták a szabadság keretét, addig őnála a színház tölti be ennek funkcióját. Rendezéseiben a groteszk ambivalenciáját mutatja fel, amely olyan, mint a test: nem lezárt, nem befejezett, hanem állandóan változó és megújulásra kész. Ez a változó lét a bábszínház heterogén eszköztárán keresztül nyer kifejezőmódot. A vásári színjátszás több évszázadon keresztül használt elemei: a maszk, a pantomim, egyszerű hangszerek, használati tárgyak, ruhacserék, harsány, nyers játékmód, a deszkaszínpad mellett a vásári bábjáték-hagyomány kesztyűs, marionett és óriásbábos megoldásai is megjelennek előadásaiban.

Rendezői gyakorlata mellett elméleti írásaiban is a bábu mágikus erejét, a bábszínházi gondolkodás szabadságát, a tiszta játék örömét hangsúlyozza. Kutatásom részeként publikált írásaira reflektálva kívánom felvázolni bábesztétikáját, melyek szélesítik a bábelméleti horizontot. Pedagógiai érzékének köszönhetően bábszínházi látásmódja, szellemi frissessége, közösségteremtő ereje nagy hatással volt a vele együtt alkotókra. Fáradhatatlanul adta át tudását a fiatal bábos generációknak. Életműve néhány éve lezárult, de a bábtörténeti feldolgozása még éppen csak elkezdődött – ennek egyik első állomása ez a dolgozat.

Vizsgálódásom alapjának az előadást mint műalkotást tekintem, ehhez Patrice Pavis előadáselemző módszerét használom fel. Az előadások rekonstruálása ugyanakkor megteremti a lehetőségét egy tágabb kontextusnak, amely már bábtörténeti momentumokat, bábesztétikai, elméleti kérdéseket is magába foglal. Minthogy a műalkotások kerülnek a kutatás középpontjába, nem kronologikus történeti feldolgozásra vállalkozom, hanem a tematikailag összekapcsolódó előadásokon keresztül mutatom be az alkotói pálya formanyelvi változásait.

Ezáltal egymás mellé kerülnek térben és időben egymástól távol született művek, amelyek összehasonlító elemzése több szempontból kínál lehetőséget az összefüggések vizsgálatára.

A tágabb értelmezési mező felkínálja műfajelméleti problémák körüljárását a korszak normaformáló alkotóinak elméleti írásain keresztül. Ezek a szövegek olyan hatástörténeti erővel bírnak, melyek a mai napig meghatározzák a bábesztétikai gondolkodást. A kiválasztott előadások hidalják át azt a földrajzi, etnikai, politikai, bábtörténeti távolságokat melynek csomópontjaiként a tematikus és kronologikus megközelítésre egyaránt lehetőséget teremtenek. Tehát a felrajzolt mátrix csomópontjaiban olyan korszakos előadások állnak, melyek mind történeti, mind esztétikai szemszögből eddig még feldolgozatlanok, de hatásuk a mai napig eleven. Ezen előadások bemutatóinak egymásutánja teremt ugyan egyfajta kronológiai rendet, de mégsem követel meg szigorú időrendiséget.

Nem vállalkozhattam minden részletre kiterő pályakép megrajzolására, mivel a romániai bábszínházakban és színházakban nem tudtam teljes körű kutatást végezni. Emellett Kovács Ildikó személyes hagyatéka – meg nem jelent írásai, jegyzetei, elkezdett könyve – jelenleg is rendezetlen jogi státusza miatt még mindig nem kutatható.

Dolgozatomat elsősorban arra a DVD sorozatra építem, melyet 2008-ban bábos kollégákkal együttműködve szerkesztettem, és Kovács Ildikó tizenkilenc magyarországi és hat romániai rendezéséről készült felvételeket tartalmazza. Ez által a rögzítettség teremti meg a feldolgozás lehetőségét. A kiválasztott előadások mindenképp előnyben vannak azokkal szemben, melyekről nem készültek felvételek, így elemzésükre nem vállalkozhatom.

További forrásokat két tanulmányút alkalmával sikerült felkutatnom a nagyváradi és kolozsvári bábszínházban. A hazai bábszínházak archívumai és a Korngut-Kemény Alapítvány is nagy segítségemre voltak. Ezek mellett további dokumentumokat közgyűjteményekben leltem fel: az OSZK Színháztörténeti Tárában Szilágyi Dezső hagyatéka mellett adalékokat találtam az Állami Bábszínház előadásairól. Az OSZMI Bábtárában és a Magyar Művelődési Intézet könyvtárában (jelenleg NMI Művelődési Intézet Nonprofit Kft.) is számos adalékot felleltem. Alapműként szolgált a munkámhoz Szebeni Zsuzsa szerkesztésében kiadott Kovács Ildikó könyv, emellett az Art-Limes folyóirat Báb-Tár sorozata (főszerkesztő: Virág Jenő), amely a legfrissebb szakszövegeket tartalmazza. Nagy segítségemre voltak azok a bábszínházi alkotók és szakemberek, akik személyes visszaemlékezéseikkel járultak hozzá a dolgozatom megvalósulásához. Az oral history módszerét alkalmazva a személyes beszélgetések sok adalékkal szolgáltak a kutatásaim során.

# **1. Kovács Ildikó alkotói portréja**

## **1.1. Bábtörténeti előzmények – a magyar és román bábhagyomány összehasonlítása**

Bábtörténeti áttekintésem elsődleges célja metszetet adni a 20. század közepének európai bábművészetéről, arról a kontextusról, melyben Kovács Ildikó pályája elindult, és ami inspirálta őt.

Bevezetésül megkísérlem röviden felvázolni mindazokat az előzményeket: tendenciákat, bábjátéktípusokat, bábtechnikákat és játékmódokat, melyek a 20. század első felében jellemzik az európai bábjátékot.

### **1.1.1. A vásári bábjáték hagyomány**

Évszázadok során Európa szinte minden országában kialakultak a népi bábhősnek az adott etnikumra, térségre jellemző típusai. A commedia dell'arte vándorkomédiásai közül sokan bábokkal is szórakoztatták közönségüket, először marionettekkel, majd kesztyűs bábokkal. Legnépszerűbbek a zanni (szolga) figurák voltak. Ők váltak példaképekké, és kezdték meg vándorlásukat Európában. Így vált az olasz Pulcinellából francia földön Polichinelle, Angliában Punch, az oroszoknál Petruska. Hasonlóan hozzájuk egyéb komikus figurák is születtek, Hanswursttól, Pickleherringen és Jean Potage-on át, a mi Paprika Jancsinkig. Többségük már valamely ételre utaló nevével is, a nagyszájúság mellett a nagyevést mint az életszeretet egyik látványos tünetét hirdette. Hanswurst, Faust doktor és Don Juan komikus szolgája a német területen Kasperlként, míg a cseheknél Kasparekként futott be nagy karriert. Hanswurst Arlecchinót idéző kosztümje lett a vásári bábhősök jellegzetes megjelenési formája, a piros, kék, arany színek kombinálódásával. A nemzeti jellegeket megtestesítő hősök mindenhol az adott nép habitusának leképezői, ezért sok esetben alkalmasak arra is, hogy egy-egy nemzet szimbólumává váljanak, de eredetüket tekintve mind egy ősfigurára vezethetők vissza, melynek csupán az öltözete változik. Funkciójuk is mindenhol azonos. Feszültségkioldó szerepként a társadalmi problémák, igazságtalanságok miatti, elfojtott agressziót segítenek kiélni és levezetni.

Túlcsorduló életkedvük, groteszk testük (jellegzetes attribútumaik közé tartozik a nagy orr, pocak, púp), sípoló hangjuk a karneváli világhoz tartozásukat erősíti. Ugyanígy a cselekedeteikben az evés, ivás öröme, és a metafizikai világgal való kapcsolatuk adja a filozófiai, pszichikai réteget a játéknak. A vásári kesztyűs bábjáték tradíciójának jellegzetes

játégyakorlata a bábfigura groteszk, eltorzított hangját kommentáló narrátor szerepe, aki a paravánon kívül mozog. Az élő szereplő bevonása a bábjátékba kettős funkcióval bírt. Segítette a kommunikációt a pivettával<sup>1</sup> eltorzított hangú bábfigura és a közönség között, valamint a játék közben adódó, váratlan helyzeteket is megoldotta, amit a bábos helyhez kötöttsége miatt nem tudott megtenni (például, ha leesett valami a paravánról, vagy a közönség veszélyeztette a játékot). A narrátor szabad ki-belépése a játékba a vásári játégyakorlat kötetlenségéhez tartozott.

A 19. században a vásári bábjáték egész Európában virágkorát élte, sőt a tengerentúlra is eljutott. Közvetítői vándor bábos dinasztiák voltak, melyek több generáción át örökítették a hagyomány játégyakorlatát. Kesztyűsbáb és marionett változatban is éltek ezek a figurák, attól függően, melyik országban milyen volt a bábos családok, truppok társadalmi helyzete, elismertsége, megélhetési lehetőségei. Például az olasz vásári bábjátékban mind a marionett, mind a kesztyűsbáb népszerű volt. Hétszáz-nyolcszáz vándortársulat működött a 19. században.

A marionett társulatok nagyobbak voltak. A hét-nyolc tagból álló truppok inkább a városokat járták, míg a kesztyűs bábszínházak két-három főből álló családi vállalkozásokként éltek, falukban és vásárokon is könnyen tudtak játszani. Régióként megvoltak a népi hős figurák (a 17. századtól folyamatosan bővültek): a torinói Gianduja, a bergamói Gioppino, a bolognai Faggiolino, a modenai Sandrone, a venetói Facanapa vagy a genovai Gerolamo, csak hogy néhány példát említsünk. Általában a jókedvű, szókimondó, életrevaló, hazafias, paraszt figurák helyi dialektusban beszéltek. Legtöbbjük a napóleoni kor szülötte, az elnyomott nép képviselője volt, aki botjával látta el a hatalom képviselőinek a baját. Egy másik népi hóstípus is megjelent, ez már a városi munkásosztályt képviselte, ilyen volt Guignol, a lyoni takács figurája, vagy a belga Tchanches, aki konferanszié szerepkörből alakult át a kispolgárokat megjelenítő népi hőssé. Ennek a nagy családnak tagjai a román Vasilache és a magyar Vitéz László figura is.

A vándor vásári bábjátékos családok igyekeztek állandó játszóhelyeket találni, a saját közönséggrétegükhöz igazodva. Karakteresen megmutatkozik ez a magyar vásári bábjátékosok történetében is, jelesül a Hincz családnál, akik a budapesti Városligetben vagy a Kemény családnál, akik a népligeti Vurstliban alakították ki állandó bábszínházukat.

A magyar vásári bábjáték hagyományát e két család több generáción keresztül folyamatos működése határozza meg, melynek az államosítás vetett véget. Hincz Adolf –

---

<sup>1</sup> A nádból készített nyelvcsip a nyelv és a szájpaddlás közé helyezve membránként működik: a levegő áramlása rezgésbe hozza és sípoló hangot ad.



akitől a legrégebb magyarországi marionettek származnak – az 1840-es évek elején képmutogató volt, majd panorámatulajdonos, végül mint artista és bábszínház-tulajdonos járta az országot.<sup>2</sup> Fia, Hincz Gusztáv már tizenegy éve játszott a Városligetben, amikor 1889-ben engedélyt kapott a Városliget 5-ös számú telkén egy állandó bábszínház felépítésére. A család harmadik generációjából Károly 1909–1950 között – kisebb átmeneti megszakításokkal – már folyamatosan játszott a családi bábszínházban. Négy évtizedet felölelő működése új korszakot jelentett a család történetében. A színház műsora, profilja, új bábu a századfordulótól rohamosan fejlődő nagyváros igényeit tükrözik. 1926-ban azután, amikor a Széchenyi-fürdő felépítésével a főváros a mutatványosok helyzetét is hosszú távra rendezte a városligeti vurstliban, a viszonylag biztonságos beruházás lehetősége is megteremtődött a bérlők számára. Ekkor építette fel Hincz Károly azt az állandó épületet, melyben 1950-ig, az államosítás miatti bezárásig, folyamatosan játszott. A 19. századi nagy hagyományú vándorbábszínházi profil ekkor alakult át végérvényesen a főváros – elsősorban polgári – gyerekközönségének szórakoztató üzemévé. Az előadások két részből álltak. Vitéz László-jelenetekkel kezdődtek. A rövid jelenetek fő jellemzői a gyerekekkel folytatott párbeszéd és a sodró lendületű verekedés voltak. Majd rövid szünet után valamilyen marionett előadás következett: artistaszámok, mesejáték, végül páros táncszámok.<sup>3</sup>

Ugyancsak három generáción keresztül öröklődő bábtradíció jellemzi a Korngut-Kemény család működését. A nagypapa, Korngut Salamon, Sziléziából települt Magyarországra a 19. század végén. Több év vándorélet után telepedett le Pesten mint cipésmester és mutatványos (bűvész, cirkuszigazgató, bábos).<sup>4</sup> Egzisztenciális okokból, mint akkoriban sok más mutatványos, cirkuszi artistáit bábokkal helyettesítette. Fia, Korngut (majd később Kemény) Henrik amerikai útjáról hazatérve csatlakozott hozzá, és 1912-ben kibéreltek egy telket a Népliget Mutatványos terén. Itt működtették a „Columbia” Magyar Mechanikai Színházat, mely néhány hónap után csődbe ment. Majd az éveken át tartó kérvényezés és bábszínház tervezés eredményeként végül 1927-ben nyílt meg a Kemény Bábszínház, mely 1944-ig élte fénykorát. A Kemény család egészen az 1953-as államosításig itt, a Bódéban is élt.<sup>5</sup>

Mindkét bábszínház műsorszerkezetében hasonló tematika figyelhető meg. A Kemény Bábszínházban nagyobb arányban szerepeltek Vitéz László játékok. Ugyancsak mindkét család repertoárján szerepeltek klasszikus vásári-mutatványos számok, mint a széteső

---

<sup>2</sup> Belitska-Scholtz Hedvig: *Vásári és művészi bábjáték Magyarországon 1945-ig*. Tihany, 1974. 17.

<sup>3</sup> uo. 24.

<sup>4</sup> Balogh Géza: A vásári és művészi bábjáték. in: *Magyar színháztörténet 1920-1949*. Szerk: Bécsy Tamás, Székely György, Budapest, Magyar Könyvklub, 987-1004.

<sup>5</sup> *A Kemény Bábszínház képeskönyve*. Szerk.: Láposi Terka, Debrecen, Korngut-Kemény Alapítvány, 2015. 137.

csontváz, a különféle átváltozó, szétváló bábok (Léghajósnő, Szétváló Eunuch). A Hincz családnál a húszas évek végére az addig a 19. századi, nemzetközi mutatványos tradíciókból táplálkozó témák, mint *A bohóc és a lepke* vagy a *Frici és a kutya* átalakultak, megjelentek a műsorban népszerű városi témák, mint a *Szaxofonos néger*, vagy a *Vendéglős*. A harmincas évek végétől a műsorra kizárólag Grimm-mesék és a hamar világsikerré váló Walt Disney figurák és történeteik kerültek, mint a *Miki egér család* és a *Donald kacsa*.<sup>6</sup> A Kemény család repertoárjában ugyancsak megtalálhatók a bajazzo témák, például a *Zöld bohóc jelenete a lepkével*, a városi közegbe illeszkedők: *Bunkó Bandi és a megkerült autó*, vagy a *Néger bohóc*, valamint klasszikus mesék, így a *Jancsi és Juliska* vagy *A Koldus fiú álma* címen bemutatott *Koldus és királyfi*. Ugyancsak a kor ízléséhez igazodva megjelent bábszínpadukon Popeye is, ezenkívül olyan klasszikus cirkuszi számok is, mint az erőművész, a kínai artisták, a légtornász, a golyótáncosnő, a zsonglőr. A különféle marionett számokat a Konferanszié figurája kötötte össze, melynek szövege is fennmaradt a Korngut-Kemény hagyatékban.<sup>7</sup> A Hincz családnál ezt a szerepet Gáspár, vagyis az újraöltöztetett Kasperl figura töltötte be. Kasperl figurája nem volt ismeretlen a pesti színházi hagyományban. A 18–19. század fordulóján a kispénzű polgárságot szórakoztatta a Kasperltheater, az ún. Krajcáros-komédia a Váczi kapu előtt, még német nyelven.<sup>8</sup>

A Korngut-Kemény Henrik által lejegyzett művek a klasszikus vásári játékforma, az élő hagyomány szintézisei. Az apjától átvett Vitéz László figurát a maga képére formálta, és leírta az addig csak orális hagyományban élő szövegeket. A 19. századi hagyomány kikristályosodott formáját rögzítette ezzel. Játégyakorlatát egyik fia, Kemény Henrik – aki apja mellett belenevelődött a báb-mutatványosok életébe – tartotta életben, a háború borzalmai, a Papa eltűnése, a szegénység, az államosítás és az azt követő időszak viszontagságai között.<sup>9</sup> Henrik első szerepét *A koldusfiú álma* című előadásban kapta, majd Miki egér gyereket mozgathatta, így sajátítva el fokozatosan a szakma fortélyait. A Papával egészen 1944-ig együtt játszottak. A háború után az államosításig Matyi öccsével, azután egyedül, a háttérben a Mama és testvérei segítségével folytatta a játékot. Az államosítás után az Állami Bábszínház kötelékébe kerülve egy időre kiszakadt a hagyományos játéktradícióból. Önerőből teremtette meg újra annak lehetőségét, hogy paravánjával járja az országot, és fenntartsa a családi Vitéz László játék hagyományát. A leírt darabokhoz

---

<sup>6</sup> Belitska-Scholtz: i.m. 26.

<sup>7</sup> *A Kemény Bábszínház képeskönyve*. i.m. 599-600.

<sup>8</sup> Belitska-Scholtz: i.m. 49.

<sup>9</sup> A megélt viszontagságokat mesélte el élettörténetében: Kemény Henrik: *Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig*. Debrecen, Korngut-Kemény Alapítvány, 2012.

kapcsolódva, ezáltal maradt fenn a karakterek és a bábmozgatás ritmusa és intonációja, mely önmagában a szövegben nem rögzíthető.

A 19. századi Paprika Jancsi örökébe Vitéz László lépett, akinek karaktere ironikusan reflektál a huszár virtus és hősiesség több évszázados hagyományára. Bár külső attribútumaiban megidézi a 19. századi magyar huszár képet, de fegyvere palacsintasütő, és motivációja is megváltozott: a haza védelme helyett a világ harmóniáját akarja helyre állítani, amint az *Az elátkozott malom* című darabban is látható. Mégis, a figurának, a báb sajátos kifejezési eszköztárával, a nemzeti identitás megerősítése a célja. Ez a politikai üzenet tovább erősödött az 1920 utáni években, amikor a proscéniumon megjelenő két angyalfigura közvetlenül szimbolizálta a revizionista törekvéseket.

A románok több évszázadra visszamenőleg számos adattal rendelkeznek a bábjátékuk kialakulásáról. Vasilache moldvai származású, ott élt az első vásári bábjátékos család. Nevét is Vasilache Siganul után kapta, mivel addig Paiatanak<sup>10</sup> nevezték a bábfigurát. Karakterén a keleti Karagöz és a nyugati commedia dell'arte figurák egyaránt nyomot hagytak. A leírások szerint Paiata rombusz formájú, színes foltokból összevarrt ruhát, lábán csengőket, arcán maszkot, fején csúcsos süveget viselt. A másik szereplő egyfajta öreg bohóc, púpos volt, kifordított bundában, hosszú szakállal és maszkkal ábrázolták.<sup>11</sup>

Bár sok a hasonlóság a két népi hős, Vitéz László és Vasilache karaktere közt: nem tisztelnek semmilyen hatalmat, talpraesettek, ügyesek, csípősnyelvűek, tekintélyellenesek, céljuk a világ rendjének helyreállítása, mégis lényeges pontokon eltérnek egymástól. Vasilache nem örökifjú legény, hanem kortalan házasember. Felesége, Mărioara zsémbes és veszekedős. A két fő karaktert típusfigurák egészítik ki, mint a cigány lókupec, a részeg pap, a koldus, a török, a kozák, a zsidó, sőt sok játékban maga Napóleon is megjelenik. A különböző társadalmi rétegek jelenléte a társadalom összetételét és a különféle etnikumok együttélési szokásait képezték le a műfaj sajátosságainak megfelelően. Ezzel a Vasilache játék az angol Punch játékok gyakorlatával rokonítható – ahol egyébként szintén Punch és Judy házastársi perlekedésével indulnak a történetek. Ugyancsak a Punch játékokkal mutat hasonlóságot Vasilache sípoló hangja, melyet a bábos pivetta használatával ért el,<sup>12</sup> illetve a konferanszié figurája is: „a XVI. századi angol vásári bábozásban általánosan gyakorolt forma volt, hogy a bódé előtt az ún. »interpreter« állt, aki közvetített a néha bizony érthetetlen, csipogó bábuhang

---

<sup>10</sup> pagliaccio, pojáca

<sup>11</sup> Novák Ildikó: Az idő lenyomatai. in: *Art Limes Báb-Tár*, XVII. 2014. 2. 82.

<sup>12</sup> uo. 85.

és a közönség között, visszakérdezett és magyarázott.”<sup>13</sup> A pivetta használata, mintegy elidegenítő effektusként, lehetővé tette, hogy a bábos büntetlenül kimondjon társadalmi igazságokat, ezzel feszültségoldó funkciót töltött be a közösségben. Erre a szerepére utalhat az is, hogy a 19. század végén tiltó rendelkezést vezettek be a bábosokra: a bábok nem viselhetnek katonaruhát, nem hasonlíthatnak élő személyekre, nem használhatnak kétértelmű kifejezéseket. Ez is lehetett az oka, valamint a társadalmi körülmények változása, hogy a népi bábjáték kiszorult a nyilvános közbeszéd teréből, elveszítette társadalombíráló hangját, és Vasilache és Mărioara történeteinek keresztül a férfi-nő kapcsolat problémaköre került előtérbe.<sup>14</sup> A román vásári bábjáték fénykora, ahogyan a magyaré is, a 19. század közepétől a 20. század közepéig tartott.

A 19. századhoz képest a bábjáték társadalmi funkciója is megváltozott. Míg eddig a vásárokon és a szűk, elit körökben főleg a felnőttek alkották a közönséget, a 20. században a gyerekek váltak a fő közönségréteggé. A népi hősök a gyerekdarabok pozitív hőseivé alakultak át, és a gyerekek nevelési-szórakoztatási eszközeiként helyet kaptak a művészi bábjáték toposzai közt. Elsőként a 19. század második felében Franz von Pocci gróf írt Kasperl darabokat Papa Schmid bábszínháza számára, ezzel bekerült a vásári bábjáték a polgári bábszínház színpadára. Majd az új politikai hatalom a saját céljaira használta fel a bábjáték hagyományait. Így vált 1917 után Petruska az új forradalmi nézetek szószólójává, míg Kasperlből a weimari köztársaság szócsöve,<sup>15</sup> majd a náci ideológia propagandafigurája lett. A német Max Jacob Kasperl-játékokat, az orosz Jefimov házaspár Petruska-játékokat adott elő pedagógiai szándékkal. A bábjáték pedagógiai jelentőségét a hatalom is kihasználta propagandacélokra, ezért vált a Hohnsteiner Kasper Theater (Max Jacob 1928-tól a hohnsteineri várban működő bábszínháza) mint a naivan tiszta és igaz morális értékek bemutatója, a náci kultúrpolitika példamutató bábszínházává. A második világháború után a Szovjetunióban és a szocialista tömb több országában Petruska és a többi népi hős a szocialista gyermeknevelésben kapott kulcsszerepet. Romániában az ötvenes évek kultúrpolitikai fordulata nem lehetetlenítette el Vasilachet, ahogy ez Magyarországon történt Vitéz Lászlóval, hanem az új ideológia – Kasperlhez és Petruskához hasonlóan – népnevelő szándékának szolgálatába állította. Azonban az évtizedek során számuk mégis megfogyatkozott. Mihai Crișan néprajzkutató 1975-ben szervezett egy fesztivált a vásári

---

<sup>13</sup> Székely György: *Bábuk, árnyak*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1972. 121.

<sup>14</sup> uo. 88.

<sup>15</sup> Henryk Jurkowski: Vásári bábok és bábhagyomány. in: *Art Limes Báb-Tár*, XVII. 2014. 2. 52.

bábjátékosoknak, ekkor már csupán 10-15 bábjátékos tartotta életben a hagyományt. Velük még találkozhatott Kovács Ildikó és meríthetett a játéktradícióból.

### **1.1.2. Nagy elődök – a 20. század első felének művészi bábjátéka**

A művészi bábjáték terén az avantgárd hozott paradigmaváltást: az európai bábjáték megújítójaként Blattner Gézát, és az első román művészi bábszínházat létrehozó Theodor Nastasit említhetjük meghatározóként. Ugyanilyen meghatározó az UNIMA<sup>16</sup> (Nemzetközi Bábművész Szövetség) megalakulása és szerepe, vagyis a nemzetközi „bábos élet” szerveződésének jelentősége 1929-től.

A művészi bábjáték legnépszerűbb műfaja a bábopera volt, ami már a 18. században az arisztokrácia kedvelt szórakozási formái közé tartozott – mint azt a fertődi Esterházy kastély marionettszínházában előadott Haydn operák is bizonyítják. A megjelenítésben és a játékmódban is az utánzás volt az elsődleges cél. Az igazi opera kicsinyített mását hozták létre, és a bábok mozgatásában is az operajátszás konvencióját követték. A vásári bábjátékkal ellentétben a művészi bábjáték először csak egy szűkebb elit szórakozási formája volt. Sokszor egy-egy művész köré szerveződött a műkedvelő kör, mint George Sand nohanti kastélyában kialakított Theatres des Amis irodalmi bábszínházában. Ő a paravános kesztyűsbábos technikát kedvelte, ahogy Orbók Loránd is, aki ugyancsak bábszínházába vonzotta a nyugatos írókat és színészeket a századelő Budapestjén. Paul Brann 1905-ben nyitotta meg Münchenben Marionettszínházát. Műsorán Mozart és Offenbach operák szerepeltek. Az Aichner család 1913-ban hozta létre a Salzburgi Marionettszínházat, mely máig működik. A miniatűr operaházi előadásokat a legapróbb részletekig kidolgozott bábmozgatás, hatásos effektek, illúziókeltő látványelemek használata jellemzi. 1914-ben Rómában Vittorio Podrecca nyitotta meg világhírűvé vált marionett színházát a Teatro dei Piccolit. 1917-től pedig Josef Skupa operákat és klasszikus drámákat játszott Plzeňben. Néhány év múlva pedig megszületett egy új bábhős: Spejbl, a cseh kispolgár.

A művészi bábjátékban a korábban kedvelt marionett és árnyjáték technika mellett a távol-keleti művészetek divathullámával együtt érkezett Európába a wayang technika, mely a tradicionális mitikus indonéz bábjáték ősi formája. A bécsi szecesszió kuriózuma volt Richard Teschner Figurentheaterje. A festő Teschner gyönyörűen kivitelezett pálcás bábjaival egy új stílust és játékmódot alakított ki. A finoman mozgatható bábokkal egy lírai, lassabb ritmusú, a szecesszió stilizáltságát és álomszerűségét kifejező művészi előadásmódot fejlesztett ki. Innen

---

<sup>16</sup> Union Internationale de la Marionnette

indult az európai vajang<sup>17</sup> stílus, mely érdekes módon később kultikus gyökereitől megfosztva a szocialista bábjáték kötelező modelljévé vált. Szergej Obrazcov nevét nagyon fontos itt kiemelni, aki egy egész korszak meghatározó és követendő mintaadóójává vált, elsősorban Európa keleti részén. Obrazcov is képzőművésznek készült, majd Szanyiszlavszkij Művész Színházában játszott színészként. 1931-ben nevezték ki a moszkvai Központi Állami Bábszínház művészeti vezetőjévé és főrendezőjévé. Műsorának gerincét elsődlegesen a klasszikus és népmesék feldolgozása adta. Ez a műsorpolitika – a meseirodalom megismertetése a gyerekekkel – mindmáig a bábszínházak alapvető feladatai közé tartozik.

A művészi bábjátékban az avantgárd hozott paradigmaváltást. Abból a felismerésből kiindulva, hogy a bábszínház mozgó képzőművészet, a lekicsinyített élő színház imitációja helyett a műfaj sajátosságainak felmutatása vált meghatározó igénnyé. Ezzel elindult egy máig tartó folyamat, melyben az anyagokkal és kifejezési formákkal folytatott kísérletezés mindig a műfaj önállóságát, a drámai színháztól való különbözősét hangsúlyozza. Több képzőművész is felfedezte magának a bábót, és egy életre a bábszínház szerelmesévé vált. Az európai bábjáték megújítójának tekintett Blattner Géza például eredetileg festészetet tanult Hollósy Simon müncheni szabadiskolájában. A húszas évektől azután Budapesten bábjáték kísérletekbe kezdett. Teschner hatására a vajang technikát részesítette előnyben, de a marionettet is kedvelte, és a kettőt ötvözve fejlesztette ki speciális, alulról mozgatható billentyűs marionettjeit. 1924-ben Párizsba költözött, ahol 1929-ben létrehozta az Arc-en-Ciel bábszínházat. Itt A. Tóth Sándor volt néhány évig az egyik legfontosabb alkotótársa. Jellegzetes kubista formavilágú figurái stilizáltságukban hasonlítanak az ugyanezekben az években működő, első román művészi bábszínházat létrehozó Theodor Nastasi marionettjeihez. Nastasi Max Reinhardt berlini iskolájában tanult, majd a kolozsvári Nemzeti Színház színpadmestereként dolgozott, ezután a moldáviai Cernăuțiiban a Zene- és Színművészeti Konzervatórium drámai tagozatának professzora lett. 1928-ban báró George Löwendallal és Joana Bassarabbal – mindketten elismert festők és szobrászok voltak – létrehozta bábszínházat. A színház repertoárján szerepelt többek között Mozart *Bastien és Bastienne*-je.<sup>18</sup> Összevetésképpen: a harmincas évek elején Csehszlovákiában 1394 bábszínházat tartottak számon, de ebben nem szerepeltek a családi, egyesületi és iskolai bábszínházak. A cseheknél, mind a pedagógiai bábjáték, mind az amatőr mozgalom sokkal

---

<sup>17</sup> Mindkét írásmód elfogadott, de jobban utal a különbségre az eredeti tradicionális bábjáték esetén a wayang, míg európai művészi változatánál a vajang írásmód használata.

<sup>18</sup> *Rumunské loutkářství (A román bábjáték)*. Prága, Loutkare–UNIMA, 1931.

nagyobb hatásokat ért el a társadalmi életben, mint más országokban, természetesen ez a több száz éves folytonos tradíció eredménye volt.

1929-ben hozták létre cseh és francia kezdeményezésre a Nemzetközi Bábművész Szövetséget, az UNIMÁ-t, (ez a legrégebbi színházi szervezet). Ezzel elkezdődött egy olyan nemzetközi szakmai kooperáció, melyen keresztül a fesztiválok, kiadványok, kongresszusok segítségével megismerhetővé váltak egymás számára különféle kultúrák és országok bábtradíciói és bábjátékosai, így e szervezet nagymértékben hozzájárult az interkulturális bábszínház kialakulásához. A bábos szervezet munkája megkönnyítette a kapcsolatteremtést nemcsak különböző országok, de távoli földrészekén élő népek bábjátékosai között is. Lehetővé tette a különféle bábtradíciók, bábtypusok megismerését és integrálását az európai bábjáték gyakorlatba, mely idővel kölcsönös oda-vissza hatássá alakult. Ezáltal vált a wayang mellett a tradicionális japán bunraku technika a másik legmegtermékenyítőbb bábtypusává az európai bábszínháznak, a fekete színházi technikától az asztali bábjáték különféle fajtáiig.

## **1.2. Kovács Ildikó holisztikus szemléletének kialakulása**

*„Az igazi alkotó nem tud más lenni, mint aki.”<sup>19</sup>*

Honnan indult az a holisztikus színházi szemlélet, mely jellemezte Kovács Ildikó munkásságát? Pályájának mely szakaszában érhető tetten ennek kialakulása és ez mely előadásokban milyen formában öltött testet? Majd pedig hogyan formálódott az évek során, míg eljutott sajátos formanyelvének emblematisz előadásaiig? Hol bukkan fel először a tudatos művészeti komplexitásra való törekvés, vagyis az irodalom, zene, képzőművészet és mozgásművészet együttes alkalmazása a bábszínpadon? A következőkben ezekre a kérdésekre keresem a választ.

### **1.2.1. Gyerekkor, tanulóévek, szemlélet formáló hatások**

Kovács Ildikó gyermekkorában nemcsak a pozitív élmények miatt volt meghatározó számára, hanem a gyerekről kialakított későbbi gondolkodásmódját is alapjaiban határozta meg. Erről így vallott: „Szeretem a saját gyerekkoromat, és tudom, milyen jelentősége van a gyerekkornak.”<sup>20</sup> Boldog gyermekkorát Sepsiszentgyörgyön töltötte.<sup>21</sup> Apja

---

<sup>19</sup> Kovács Ildikó *bábrendező*. Szerk.: Szébeni Zsuzsa, Kolozsvár, Koinónia–OSZMI, 2008. 164.

<sup>20</sup> uo. 43.

<sup>21</sup> Az életrajzi momentumokhoz Pályi János szakdolgozatát használtam fel, aki 2006-ban életútinterjút készített Kovács Ildikóval.

könyvvizsgálóként dolgozott, édesanyja születéséig a város főkertésze volt. Nagyszülei magyar, lengyel, sváb származásúak, valószínű, hogy identitásának sokszínűsége is meghatározta nyitott, elfogadó szemléletét a különféle nemzetiségekkel kapcsolatban. Édesanya szabadszellemű, művelt nő volt, román, görög, német, zsidó-örmény családokkal tartott baráti kapcsolatot. Lányát is ennek megfelelően nevelte. Ez is hozzájárult ahhoz, hogy egész életében előítéletektől mentesen tudott véleményt alkotni, és ez tükröződött rendezői látásmódjában is. Saját maga ekként nyilatkozik családjáról: „Nagyapám reformer volt, és ugyancsak szabad gondolkodású. Anyám is kulturált, művelt volt. Polgári család voltak, de világpolgárként élték az életüket. A részben székely származásom miatt pedig a szívósságot, a kitartást, a konokságot, a humort is örököltem.”<sup>22</sup> Leánygimnáziumba járt, majd amikor édesapja 1942-ben könyvvizsgáló állást vállalt az egyik minisztériumban, a család Budapestre költözött. Itt nem folytatta iskolai tanulmányait, viszont több olyan szemléletformáló hatás érte, mely a korszak meghatározó mozgalmaihoz és személyiségeihez kapcsolta. A két legmeghatározóbb művészpédagógus, akiknél tanulhatott, Dienes Valéria<sup>23</sup> mozdulatművész és Mattis Teutsch János<sup>24</sup> képzőművész volt.

Gyerekkora óta sokat rajzolt, megfogták a groteszk karakterek. Egy kirakatban látott portréfotók felkeltették az érdeklődését, és beállt inaskodni. 1942–45 között az Arlen Stúdióban<sup>25</sup> dolgozott fotósegédként. A híres fényképész, Angelo tanítványa, Sámuel László vezette a stúdiót. A munka mellett 1944-ig az Orkesztika Iskolába járt, mozgáskultúrája itt alapozódott meg. Ez volt az iskola felívelő korszakának a vége, 1944. március 19-én zárt be a német csapatok bevonulása miatt. Dienes Valéria a szabad, művelt nő példaképévé vált Kovács Ildikó számára. Matematika, fizika és filozófia szakon szerzett diplomát, egyike az első magyar diplomás nőknek. Emellett a Zeneakadémia zongoraszakának is hallgatója volt. 1908–1912 között három szemeszteren át Henri Bergson filozófusnál tanult a Collège de France-ban. Az utolsó, 1911–1912-es tanévben Isadora Duncan bátyjának, Raymond Duncannak is tanítványa lett, nála ismerkedett meg a szabad tánc orkesztika ágával. Hazatérve az addigi lélektani és filozófiai munkássága mellett elkezdte a Duncan-féle orkesztika magyarországi oktatását is.<sup>26</sup> Ezt a módszert továbbfejlesztve dolgozta ki saját

---

<sup>22</sup> Köllő Katalin: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. in: *Világszínház*, 2003/ 1-2, 35-42..

<sup>23</sup> Dienes Valéria (született Geiger Valéria, 1879–1978), aki mind mozdulatművészként, mind táncteoretikusként kidolgozta az orkesztika mozdulatrendszerét: Dienes Valéria: *Orkesztika – mozdulatrendszer*. Szerk.: Dr. Dienes Gedeon, Budapest, Planétás, 1995.

<sup>24</sup> Mattis Teutsch János (1884-1960)

<sup>25</sup> Az Arlen Stúdió 1938-1945 között az V. ker. Erzsébet tér 7. szám alatt működött. Szakács Margit: *Fényképészek és fényképezőműtermek Magyarországon. (1840-1945)*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 1997. 46.

<sup>26</sup> Vincze Gabriella: A tánc az ember testbeszéde. in: *Enigma*, 2013/76. szám, 68-72.



szisztematikus táncírárendszerét, mely az emberi test mozdulatait vezérlő törvényeket elemezte és szintetizálta rendszerré.

Az Orkesztika Iskola célja volt, hogy az ifjúságnak testkultúrát, esztétikai képzést és morális nevelést nyújtson a mozdulatművészet eszközeivel, módszerével és szellemében – hirdette plakátjuk.<sup>27</sup> Dienes hite szerint a mozdulatművészet első feladata: a lélektan eredményeit felhasználva leszűrni a mozdulat lélektani szerepét, és a mozdulat-tanulmányoknak lélekképző szerepet adni.<sup>28</sup> „A mozdulat a maga teljességében csak akkor fejezheti ki képzelőerejét, ha meghagyják járni végig az útját, az útja pedig elvezet a testen át a lélekig, az intellektuális képzés minden formáján, az esztétikai élmények minden fokozatán át erkölcsi életünk öntudatos és győzelmes kormányzásáig. [...] A mozdulattanulás minden tanulás modellje. Több a mintánál, azonosság” – vallotta.<sup>29</sup> Rendszerét négy tagozatra osztotta fel: a plasztikára, amely a tér síkokra osztásán és a mozdulatok e síkokban való elhelyezésén alapult, a görög metrikára épülő ritmikára, amely a mozgás időbeliségével foglalkozott, dinamikára, amely a mozgás energiaváltozása, hullámozása, illetve szimbolikára, amely pedig a mozdulat jelentéstana volt.<sup>30</sup>

Az 1942–1944-es években Mirkovszky Mária tanította az elsőéveseket. A második osztály tananyagából érzékelhető, hogy a mozgásgyakorlatok során mennyire komplex fejlesztést kaptak a tanulók: térérzék, időérzék, ritmusérzék, erőérzék együttes fejlesztésére dolgozták ki a mozdulatsorokat.<sup>31</sup> Ezeket Kovács Ildikó később bábrendezői gyakorlatába is átranzponálta. A mozdulatkórus gyakorlatok pedig a kollektív munka összehangolásához adtak tapasztalatokat számára. Sok év múltán is meleg szeretettel gondolt vissza Dienes Valériára, mint azt egy, a Dienes-hagyatékban megmaradt fotó bizonyítja, ami Péter János pantomim jelenetéről készült 1976-ban, s rajta ez a felirat olvasható: „Vali néninek sok sok szeretettel, tisztelettel volt és mindenkori tanítványa.”<sup>32</sup>

A pantomim iránti érdeklődését Harald Kreutzberg<sup>33</sup> szóló táncestjei is felkeltették, aki 1942–43 során többször is vendégszerepelt Budapesten. Olyan pantomimszerű elemeket vegyített táncába, melyek a hétköznapi cselekvéseket humorral töltötték meg, szinte a bohócok mozgásgyakorlatáig tágítva a koreográfiáit. Egy kritika megfogalmazásában:

---

<sup>27</sup> Lenkei Júlia: A mozdulatművészet. in: *Magyar színháztörténet 1920-1949*. Szerk: Bécsy Tamás, Székely György, Budapest, Magyar Könyvklub, 931.

<sup>28</sup> Vincze i.m. 70.

<sup>29</sup> L. Merényi Zsuzsa: Szabadtánc irányzatok. *A színpadi tánc története Magyarországon*. Szerk. Fuchs Livia, Dienes Gedeon. Budapest, 1989. 224.

<sup>30</sup> Vincze i.m. 70.

<sup>31</sup> OSZMI TA, Dienes Valéria hagyaték, kéziratok, Ltsz. 2010.2.1.10.

<sup>32</sup> OSZMI TA, Dienes Valéria hagyaték, fotók

<sup>33</sup> Harald Kreutzberg (1902-1968) német táncművész, a modern tánc egyik meghatározó egyénisége.

„Elbeszélő művészetet táncol, költeményeket szaval el mozdulatokkal.”<sup>34</sup> Néhány évvel később pedig Brassóban látta a *Szerelmek városa* című filmet Jean-Louis Barrault<sup>35</sup> alakításával. Barrault, a híres 19. századi vásári komédiásnak, Jean-Gaspard Debureau-nak életét elevenítette meg. A film több pantomim jelenete is ikonikussá vált, ezzel is népszerűsítve a műfajt. Kovács Ildikót ez az élmény is megerősítette meggyőződésében, hogy a pantomim a tánc jövője, az igazi modern táncnyelv. Olyan testtechnika, mely képes szavak nélkül történetet mesélni, gondolatokat kifejezni, közeget és karaktert teremteni, azaz színpadi, tárgyi eszközök nélkül világot teremteni a fantázia aktivizálásával.

Az egész korszakot átitták az életreform-mozgalmak a természetes életmóddal kapcsolatos közös hitvallás.<sup>36</sup> A testkultúra megújítása, a test felszabadítása hitük szerint belülről is újateremti az embert.<sup>37</sup> A mozdulatművészet a korszak társadalmának olyan irányzata, amely kapcsolatot tartott a baloldali mozgalmakkal (Madzsar Alice és Palasovszky Ödön köre), a népművészettel, az avantgárdal, a korszak művészeti csoportjaival, szellemi és pedagógiai áramlataival. A sajátos női testkultúra kialakításában látták a női egyenjogúság kulcsát. Dienes Valéria szavaival: „Aki mozdulatot tanít, az azok közül való, akik az egyén fejlesztésének és azon felül az emberiség fejlődésének egyik irányító fonalát tartják a kezükben. Nagy felelősségük van tehát nemcsak a kezük alatt levő növendékekkel, hanem a társadalommal szemben is.”<sup>38</sup> Ezzel együtt a nők társadalmi szerepe is formálódott. Értelmiségi és művész körökben is egyre jelentősebbé vált hangjuk és tevékenységük. A század elejétől virágzó mozdulatművészet mellett a gyereknevelésről alkotott elképzelés is jelentősen megváltozott.<sup>39</sup> A gyermek pszichikai fejlődésének és igényeinek figyelembe vétele a 20. század elejétől átformálta a játékkultúrát és a bábjáték megítélését és szerepét is. A tárgykultúrában külön célcsoporttá válik a gyerek. Iparművészek terveznek gyerekbútorokat és játékszereket,<sup>40</sup> háziipar épül a sorozatgyártásukra, játéktervező

---

<sup>34</sup> *Délibáb*, 1942. 02. 22.

<sup>35</sup> Jean-Louis Barrault (1910-1994) francia színész, rendező, pantomimművész, színiigazgató. Étienne Decroux pantomimművész tanítványa volt.

<sup>36</sup> Németh András: Életreform-törekvések és táncpedagógiai reformok a 20. század első felében. in: *Mozdulat*. Szerk.: Beke László, Németh András, Vincze Gabriella, Budapest, Gondolat, 2013. 20.

<sup>37</sup> Jelentősebb mozdulatművészek és iskolateremtők: Dienes Valéria, Madzsar Alice, Szentpál Olga, Kállay Lili, Berczik Sára, Mirkovszky Mária

<sup>38</sup> Dienes Valéria: *Orkesztika – mozdulatrendszer*. Szerk.: Dr. Dienes Gedeon, Bp., Planétás, 1995. 125.

<sup>39</sup> Kiss Áron munkássága révén a játékról folytatott pedagógiai diskurzus a nemzeti törekvésekhez kapcsolódva mozgatta meg a társadalom egészét. Vö. Tészabó Júlia: *Játék – pedagógia, gyermek – kultúra*. Budapest, Gondolat, 2011. 19.

<sup>40</sup> Többen közülük a gödöllői művésztelephez is kapcsolódtak: Juhász Árpád, Undi Mariska, Márkus Géza, Wessely Vilmos, Furrherr Olga.

pályázatokkal és kiállításokkal<sup>41</sup> helyezik középpontba a gyereket. Ez az időszak a gyermek környezetének átalakulása, a gyermekkultúra kezdete is.<sup>42</sup> A bábszínháznak is elsődleges célcsoportja lesz a gyerek, miután a vásárok heterogén közönsége egyre inkább erre a célra kijelölt helyeken találkozhat ezzel a színházi formával. Kovács Ildikó édesanyja nyitottságának köszönhetően gyerekkora óta ezzel a szemléletmóddal találkozott, ezáltal folyamatosan formálódott holisztikus szemlélete, melyben a gyerek megkülönböztetett helyet foglalt el.

1946 őszén költözött vissza a család Sepsiszentgyörgyre. Kovács Ildikó 1946–1948 között a közeli Brassóba járt Mattis Teutsch Jánosnak, a korszak európai színvonalú avantgárd festőművészenek és szobrászának képzőművészeti szabadiskolájába. Mattis Teutsch János az expresszionizmus és az absztrakt művészeti irányzatokban eltávolodott a valósághű ábrázolástól, 1917-ben Kassák és a *Ma* köréhez, majd a német expresszionista *Der Sturm* csoporthoz csatlakozott. Brassóba hazatérve a bukaresti avantgárd folyóirat, a *Contimporaul* munkájába kapcsolódott be. Az érett művész – aki fiatal éveiben az avantgárd mozgalom távoli tagjaként Brassóból küldte munkáit Pestre – a Kovács Ildikóval való találkozása idején már hatvankét éves. Korábbi passzivitása után, a változásokban bizakodva feladatokat vállalt a művészetszervezésben. A művészet társadalmi rendeltetéséről vallott elveit kívánta átültetni a gyakorlatba. 1944-ben művészeti egyesületet hozott létre Brassóban, melyet 1949-ig vezetett. Viszont az 1948-as politikai változások, az egyre keményebben kiépülő diktatúra, mely a formalizmus vádjával illette, hosszú időre ellehetetlenítette a művészt.<sup>43</sup> Még a politikai fordulat előtt, 1947-ben önálló kiállítása lehetett Brassóban, de a recenziót író jó barát, már óvatosan fogalmazott: „A művész új képeivel visszatért a társadalomhoz és az emberhez. A fontos eszmékre irányította a hangsúlyt a művészi megvalósítás helyett.”<sup>44</sup> 1948-tól stílusa realiztikusabbá vált szürrealista hatásokkal, de újra háttérbe kényszerült. Mattis Teutsch karizmatikus személye a művész társadalmi szerepvállalásának felelősségéről is példaadó volt Kovács Ildikó számára.

Szabadiskolájában a modell utáni tanulmányrajznál az absztrakció elsajátítása volt a módszere, minél kevesebb vonallal kifejezni a tömeget és a formát. „Látni tanított.

---

<sup>41</sup> Gyermekművészeti kiállítás 1914-ben. A kiállítás programjához kapcsolódóan Orbók Lóránd Vitéz László bábszínháza képviselte a művészi bábjátékot. Tészabó i.m. 82-91.

<sup>42</sup> Tészabó i.m. 82-91.

<sup>43</sup> Murádin Jenő: Mattis Teutsch János életútja. Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter című, a Magyar Nemzeti Galériában rendezett kiállítás katalógusa. 2001. (<http://mattis.kfki.hu/tanulman/1/tanulma1.html>) utolsó letöltés: 2016. 10. 15.

<sup>44</sup> Szemlér Ferenc: Egy művész útja az eszmétől az emberig. in: *Utunk*, 1947. ápr. 26. II. évf. 9. sz. 4.

A lényeglátást tőle tanultam meg.”<sup>45</sup> Mattis Teutsch nonfiguratív expresszionizmusa és avantgárd kapcsolatai tovább szélesítették Kovács Ildikó látókörét. Későbbi stilizáló látásmódján minden bizonnyal Mattis Teutsch János hatása is érzékelhető. Az elvonatkoztatás a reális formáktól, a sűrítés, szimbólumalkotás, hatással volt színházi gondolkodására is. Mattis Teutsch a festészetében megjelenő formai letisztultság mögé elméletet is konstruált: „A vertikális irány a cselekvés, az emberi aktivitás, a horizontális maga a föld, a nem cselekvés, a halál. Ami a földön van, vertikális, vagyis felfelé tör a földből, az ember maga is vertikális.”<sup>46</sup> Ez az elgondolás megfeleltethető a bábmozgatás fő irányainak, akár az alulról, akár a felülről mozgatott technikákat tekintjük.

Brassóban folytatta mozdulatművészeti tanulmányait is Farkas Boriska konzervatóriumában. Ekkor már önálló koreográfiákat is készített. Érdeklődése a bábozás felé fordult. Itt ismerkedett meg Fux Pál szobrásszal, akivel már ekkor eltökélték, hogy bábszínpadra állítják a Don Quijotét, majd Nagyváradon, évek múlva alkotótársakként meg is valósították tervüket. A pantomim és a mozgásban rejlő kifejezési lehetőségek, a táncdramaturgia érdekelték, ezen a vonalon kívánt tovább haladni. 1948-ban költözött Kolozsvárra, és felvételizett a kolozsvári Művészeti Intézet koreográfia szakára, ahol pantomimet akart tanulni. A pantomim kifejezést a korabeli diskurzus nem a mai értelemben vett, gesztusutánzó, fogalmakra lefordítható némajátékként használta, hanem egész egyszerűen minden táncre, ami nem balett.<sup>47</sup> Kovács Ildikó is ebből az értelmezési körből indulva utasította el a balett szakot, de mivel akkor még nem volt az állami képzésben lehetőség a pantomimre, ezért a néptánc szak jelentett csak alternatívát a balett megmerevedett formáival szemben.

Ekkor már kereste a bábozás lehetőségeit, és csatlakozott egy amatőr bábcsoporthoz. Egyaránt részt vett a dramaturgiai, bábkészítési és bábszínészi munkában. Megtapasztalta, mit jelent naponta játszani iskolákban, óvodákban, a környező településeken, előadásra alkalmatlan körülmények között is. Már ekkor a rendezés érdekelt, de ezt még nem bízta rá Fischer Edit, a csoport vezetője. A bábszínház komplex műfajában megtalálta mindent, ami érdekelt: a képzőművészet, a kézművesség, az irodalom, a zene és a mozgás kifejezési lehetőségeit.

---

<sup>45</sup> Pályi i.m. 42.

<sup>46</sup> Szabó Júlia: *Mattis Teutsch János*. Budapest, Corvina, 1983. 19.

<sup>47</sup> Lenkei i.m. 921.

### 1.2.2. Bábterápiás kísérlete Polcz Alaine-nel

Életre szóló, meghatározó barátság kötötte Polcz Alaine pszichológushoz és író férjéhez, Mészöly Miklóshoz. A közös bábszínházi munkák is erősítették a barátságukat. Ezeken túl megpróbáltatásokkal teli női sors és hatása is nyomon követhető mindkettejük munkásságában. A pár évvel idősebb, kolozsvári születésű Polcz Alaine, a háború viszontagságait már mint fiatal asszony szenvedte végig Magyarországon, a testi-lelki megpróbáltatások életveszélyes állapotba juttatták. A halálközeli élmény megtapasztalásából gyakorló pszichológusként, sokat merített. A gyógyulásához szükséges sugárkezelések egy életre meddővé tették, mely befolyásolta nőiségének elfogadásában. A szégyenérzet végigkísérte egész életén át. A háború után Budapestre költözött, az egyetemet itt végezte el. Mészöly Miklós mellett is sok megpróbáltatás érte, de az érzelmi és szellemi összetartozásuk átsegítette a mélypontokon. Ekkor már elismert pszichológus volt: a játékdinamika, játékterápia módszerének kidolgozója, a tanatológia (halál és gyász kutatás) magyar úttörője és a rákbeteg gyerekeket a haldokláson átsegítő hospice-mozgalom megalapítója. A férj baráti köréből sokakban nem is tudatosult, hogy milyen önfeláldozással jár a háziasszonyi szerep, melynek ugyancsak igyekezett eleget tenni. Mészöly sem mentesítette őt ez alól, szüksége volt a támogató írófeleségre. Polcz Alaine szoros kapcsolatot ápolt a szülőföldjén élőkkel is. Gyakran utazott Erdélybe, a barátok, rokonok látogatása mellett mindig komoly rakománnyal segítette a kintieket, épp amire szükségük volt tisztálkodási és élelmiszerekből, háztartási cikkekből. Empatikus személyiségéből fakadt az önzetlen segítségnyújtása. Hazalátogatásai alkalmával rendszeresen felkereste Kovács Ildikót is. Egyik életrajzi könyvében felidéz egy ilyen alkalmat a hetvenes évekből, amikor az együtt töltött napok során játékra is jutott idejük: „Éberálm-terápia. Rávettek, hogy csináljuk és játsszuk. Úgy kezdődik, hogy mindenki csukja be a szemét, megyünk egy tavaszi réten, és az ösvényen jön szembe valami vagy valaki. Ki jön? Elmondja Ildikó, elmondja Kinga.<sup>48</sup> – Most te mondd – kéri Kinga. Én is mondom. Nevetünk. Aztán tovább, tovább, erdőbe megyünk, barlangba – nem akarják befejezni. Egyre csendesebbek vagyunk, és mintha álmodnánk. Mintha kiszakadtunk volna az időből, pedig Ildikónak délelőtt próbája volt.”<sup>49</sup>

Tapasztalataikkal kölcsönösen tudták segíteni egymás munkáját. Polcz Alaine érdeklődése a bábjáték lélektani hatásai felé fordult,<sup>50</sup> melyek tanulmányozása elvezetett saját

<sup>48</sup> Szántai Kinga Kovács Ildikó lánya.

<sup>49</sup> Polcz Alaine: *Karácsonyi utazás*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2007. 103.

<sup>50</sup> Polcz Alaine: A bábjáték lélektana. in: *Népművelési értesítő*, 1961. 2-3. 184-200.

diagnosztikai és terápiás módszerének kidolgozásáig. A vilájjáték<sup>51</sup> azon felismerésen alapul, hogy a gyermek a játékban egész világot épít magának. Ebben a konstruktív világban projektálódnak a gyermek problémái: családjával, környezetével való kapcsolata, emberi viszonyai, énképe és helye a világban, stb. A vilájjáték az élet modellálása az ösztönös játék tevékenység felhasználásával. A gyerek egy tálcán, amit tengernek tekintünk, homokból szárazföldet épít, úgy ahogy gondolja, s elrendezhet rajta embereket, növényeket, állatokat, házakat, különféle tárgyakat, felépít egy világot, ahogy neki tetszik. Ez lesz az ő világa, amely sokféle szempontból értékelhető és további kérdésekkel árnyalható. Az egyes elemekből személyiség-struktúrára, neurózis-formákra, traumatizáló élményekre, kötődési formákra és az ennek a környezetéhez való viszonyára lehet következtetni. Polcz Alaine módszerében a játék nyújt segítséget a világ értelmezésére. Az ember egyik antropológiai sajátosságát felhasználva közelít a gyermeki lélekhez, mely még nem képes absztrakt gondolatokat verbálisan közölni, viszont a játék szabadságán keresztül kifejezi gondolatait, érzelmeit, tudattalan megnyilvánulásait, vagyis a játék veszi át a nyelv funkcióját.

A vilájjátékhoz hasonlóan a bábjátékot is diagnosztikai és terápiás módszerként is használja Polcz Alaine. Hatásosságát a következőkben látja: képszerű, ezáltal megfelel a gyerek vizuális beállítottságának. Dramatikus, vagyis történetekben gondolkodik, melyeket átél a gyerek, mielőtt eljut a fejlődésben a fogalmi absztrakcióig. Mozgásra épül a cselekvése, mozgáson keresztül fejlődik a fogalmi intelligenciája is. Művészi eszközökkel hat és jelképes, ezáltal megfelel a gyerek utalásos gondolkodásának. A bábu csodálatos: az élettelen anyag életre keltésének a csodájával hat a gyerekre. Érzelmeket vetít ki: a bábjátékon keresztül elfojtásokat, indulatokat, félelmeket, vágyakat lehet kiélni.<sup>52</sup> A figurák vizuális kialakításában Kovács Ildikó a gyerekrajzok naiv stílusát ragadta meg. Több készletet készített a típusfigurákból: anya, apa, nő, férfi, nagymama, öreg bácsi, kisfiú, kislány, csecsemő, Malacka (ez a gyerek játékállata), szociológiai státuszt reprezentáló figurák, archetipikus figurák, mint a bohóc, Mikulás, király, szimbolikus figurák, például kígyó, fekete kutya. A bábuk feje rongyból készült, ruhájuk meseszerű, kidolgozásuk egyszerű. Kézre húzható zsákbábok voltak, melyekhez egy egyszerű kivitelű paraván tartozott.<sup>53</sup> A gyerek a bábjátékon keresztül dinamikusan éli meg a helyzeteket. A bábterápia sokféle módon segíthet, már a közös bábkészítés is eleme lehet. Emellett a passzívabb befogadásnak is – amit nézőként él át a gyerek – ugyanúgy lehetnek lélektanilag segítő faktorai. Barátságuk Kovács Ildikó

---

<sup>51</sup> Polcz Alaine: *Vilájjáték*. Budapest, Pont Kiadó, 1999.

<sup>52</sup> uo. 23-24.

<sup>53</sup> uo. 30-36.

szemléletét is érzékenyítette a gyerek lélektani sajátosságaival, befogadási mechanizmusaival kapcsolatban, melyek tükröződnek az előadásokban. A bábjáték és a gyereklélektan kapcsolata mindkettejük munkásságára termékenyítően hatott. Tapasztalataikat megosztó, egymást inspiráló barátságukról mesélnek többször is, egyik ilyen dokumentum az *Úton a halállal* című, Polcz Alaine-nel készült portréfilm.<sup>54</sup>

Kovács Ildikó holisztikus szemléletmódjából fakadt, hogy a bábra sem csak művészi-rendezői elgondolásai mentén, hanem annak lehetőségeit sokkal szélesebb körben kihasználva, univerzálisan tekintett. A báb mindenféle alkalmazási módja izgatta, a művészeti nevelés, a bábpedagógiától a báb terápia lehetőségéig. A bábút mint az élet problémáira megoldást nyújtó univerzális eszközt használta, mind közvetlen (terápia), mind közvetett (színházi nevelés) során, elsősorban a gyerek szemszögét figyelembe véve. Sok tekintetben kora előtt járt. Munkáját laboratóriumi munkának is tekintve folyamatosan kísérletezett, megfigyelt, majd analizált. Figyelme középpontjában a gyerek állt, és a báb rá gyakorolt hatása. Ehhez sok támogatást adott Polcz Alaine-nel szövődött szoros barátsága.

### **1.3. A bábszínházi struktúra eltérései a két országban az ötvenes évektől**

Ahhoz, hogy megértsük Kovács Ildikó rendezői pályafutásában adódott lehetőségeit, Románia és Magyarország eltérő bábszínházi struktúrájából kell kiindulnunk. A szocialista tömb országokban a második világháború után politikai döntés eredményezte a bábszínházi struktúra átalakulását. Az amatőr csoportokból sok esetben szinte egyik napról a másikra hoztak létre hivatásosként működő bábszínházakat. A szovjet bábszínházi struktúra vált modellé: a moszkvai Központi Állami Bábszínház mellett százötven hivatásos bábszínház működött az országban, így kialakítva bábszínházi hálózatot. A hivatásos bábjátszáson kívül ugyanúgy megtalálhatóak voltak az amatőr bábcsoportok is. Szergej Obrazcov mint a központi bábszínház vezetője, hatalmi pozíciójából fakadóan normaformáló szerepet töltött be a hierarchizált és politizált bábszínházi kánonban.

1950-re mindegyik szocialista országban megalakultak az állami bábszínházak: Lengyelországban huszonnégy, Csehszlovákiában tíz, Bulgáriában tizenhárom, Romániában tizenkilenc, amelyből háromnak: a kolozsvárinak, a nagyváradinak és a marosvásárhelyinek létesítettek magyar tagozatot is. Egyedül Magyarország volt kivétel, itt csupán egy állami bábszínház hoztak létre. Az évek során kialakított tájrészlegei pótolták a vidéki

---

<sup>54</sup> *Úton a halállal*. Rendező: Jelenczki István, 1994-96.

bábszínházak hiányát. Ez a bebetonozott struktúra évtizedekre meghatározta a bábművészet alakulását. A szubvenció előnyökkel és hátrányokkal is járt: lehetőséget adott az elképzelések megvalósítására, biztonságot nyújtott az alkotóknak, a szimbolikus árú belépőjegy jelezte a gyermeknéző fontosságát, viszont kiszolgáltatott helyzetet is jelentett a politikával szemben.

A román bábszínházi struktúra kiépülése 1949-ben kezdődött, bábszínházakat hoztak létre szinte a semmiből, esetenként amatőr bábosok bevonásával – így történt ez Kolozsváron is. Az 1945-ben Bukarestben létesült Țândărica Bábszínház lett a központ. Margareta Niculescu<sup>55</sup> az intézmény igazgatója és vezetőrendezője rendezőtársaival a román bábszínházak szakmai irányítását is feladatuk kapta. Az ötvenes években rendszeresen tartottak továbbképzéseket azoknak a rendezőknek és tervezőknek, akik a vidéki bábszínházakban dolgoztak. Kovács Ildikó is részt vett ilyen kurzuson Bukarestben. Ebből adódóan az első időszakban az egységes esztétikai jegyek – melyek a naturalizmustól indultak a stilizáció felé – jellemezték a bábdarabokat. Majd a bábszínházak törekedtek az egyéni stílusuk kialakítására. Margareta Niculescu ezt a folyamatot összegezte az 1958-as bukaresti nemzetközi bábfesztivál programfüzetének bevezetőjében: „A román bábszínház saját, nemzeti arculat felé törekszik. A Țândărica mellett, sajátos alkotási formákkal és egy specifikus művészeti szótárral »felnőttek« a meghatározó bábszínházak Marosvásárhelyen, Nagyváradon, Jászvásáron (Iasi), Kolozsváron és Krajován.”<sup>56</sup> A kezdeti nehézségek után ez a struktúra lehetővé tette, hogy kinevelődjön egy professzionális alkotó közeg: rendezők, tervezők, bábszínészek közreműködésével.<sup>57</sup>

A szocialista tömbön belül Magyarország bábszínházi struktúrájának kiépülése egyedülállóan mutatkozott. Az 1949-es államosításkor a kultúrpolitika irányítóinak látóköre csak Moszkváig terjedt. A Moszkvai Állami Bábszínház volt a mintaadó, figyelmen kívül hagyva az egész Szovjetunióra kiterjedő bábszínházi hálózatot.<sup>58</sup> A felületes mintakövetésből adódott az eltérés, hogy nálunk csak egy államilag fenntartott, hivatalosan működtetett bábszínház létesült, a többi bábos kezdeményezést – ide értve a régi mestereket, a háború előtti művészi bábjáték törekvések képviselőit és a vásári bábjátékosokat is – az intézményes kereteken kívülre helyezték. Formalista, avantgárd, elavult vagy vásári komédiás bélyeget sűtve rájuk ellehetetlenítették a munkájukat. Hazánkban paradox helyzet alakult ki, ahogy erre Selmeczi Elek is felhívta a figyelmet: „a hivatásos művészek elszerződtek a kiszélesedő

---

<sup>55</sup> Margareta Nicolescu – román bábrendező, hosszú ideig az UNIMA elnöke, a francia charleville-meziéresi bábos iskola vezetője.

<sup>56</sup> Festivalul internațional al teatrelor de păpuși și marionete, București 15 Mai-1 Junie 1958. programfüzet

<sup>57</sup> Bár a professzionalizmus leginkább a cseh és lengyel bábszínházakról mondható el, ahol felsőfokú képzés volt minden területen.

<sup>58</sup> Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon*. Budapest, Vince Kiadó, 2010. 161.



amatőrmozgalomhoz, míg az amatőrök és a jó szándékú kezdők a hivatásos bábszínház munkatársai lettek.”<sup>59</sup> Ez a sajátos helyzet hosszú időre meghatározta az egész bábos szakma kondícióit. A bábművészet megkerülhetetlen központja lett ezzel 1949 nyarán a Mesebarlang Bábszínházból megalakult Állami Bábszínház, mellette az amatőr bábmozgalom volt a másik pillére a bábjátásznak hazánkban. Ez a hierarchikus struktúra egészen a kilencvenes évekig fennmaradt.

Az ötvenes évek elejére az egész országot átfogó mozgalmá vált a szabadművelődés. A régi bábos szakemberek egyre kevesebb megszólalási lehetőséget kaptak. A pár évvel korábbi, biztató újrakezdés 1948 után fordult a visszájára. A Bevilacqua-Borsody Béla és A. Tóth Sándor vezetésével megalakult Magyar Bábjátékos Egyesület fogta össze a bábmozgalmat. Szakmai lapjuk jelent meg *Bábjáték Kultúra* címen.<sup>60</sup> Viszont a Magyar Nők Demokratikus Szövetsége az általa működtetett Mesebarlang Bábszínházzal elérte, hogy az új politikai hatalom figyelmen kívül hagyja az erősödő bábmozgalmat, illetve az eddigi tapasztalatokat és eredményeket. A régi mestereket marginalizálva a Mesebarlang vált az egyetlen állami bábszínházzá, szakmailag megkérdőjelezhető színvonallal. Az újonnan alakult Bábjátékos Szövetségben már nem kaptak helyet a régi mesterek. Az államosítással megszűnt a „maszek” bábozás lehetősége, bábszövetségi engedélyhez kötötték a játszási engedélyek kiadását, és felszámolták a vásári bábjátékosok működését is. A drasztikus szabályozással mintegy hatvan mutatványos bábjátékos számára – köztük a Hincz és Kemény családnak is – lehetlenné vált a további működés. Néhányan még bábuikat sem őrizhették meg, hanem az utolsó előadás után rendőr jelenlétében kellett elégetniük őket paravánjukkal együtt. Bűnük az volt, hogy Vitéz László és Rózsa Sándor történeteket játszottak, nem pedig a szövetség által propagált agitatív típusdarabokat, mint a Traktor Ferke és Okos Kata.<sup>61</sup> A. Tóth Sándort, aki ekkor a negyvenes évei közepén járt, annyira megviselték a történések, hogy rajztanárként élete végéig visszavonultan élt Pápán.<sup>62</sup>

A bábmozgalom működési mechanizmusát a felülről irányítottság jellemezte, melynek összefogására 1951-ben létrehozták a Népművészeti Intézetet. Jól szervezett apparátusként az Állami Bábszínházzal együtt szakmai tanácsokkal látták el és felügyelték a többi bábcsoportot. A régi szakembereket perifériára szorították, vagy szaktanácsadókként működhetek az intézet szűk keretei között. Ilyen szerep jutott A. Tóth Sándornak, Szokolay Bélának, Rév Istvánnak, Büky Bélának vagy Németh Antalnak, aki korábban a Nemzeti

---

<sup>59</sup> Selmeczi Elek: *Világhódító bábok*. Budapest, Corvina Kiadó, 1986. 37.

<sup>60</sup> Tóth Gábor Sándor: *A. Tóth Sándor*. Budapest, Püski Kiadó, 2000. 228.

<sup>61</sup> Selmeczi i.m. 35.

<sup>62</sup> Tóth i.m. 230.

Színház igazgatója volt. Az intézet egyik feladatának a bábjáték szövegek kiadását tekintette, ezért indították a *Bábszínpad*, majd pedig a *Bábjátékos kiskönyvtár* című sorozatokat. Ezekben többek közt olyan írók műveit jelentették meg, akiket az aktuális kultúrpolitika megfosztott a publikálási lehetőségtől, így számukra is menedéket jelentett az intézet.<sup>63</sup> A bábszínház és a gyerekirodalom marginális pozíciója révén nem jelentettek veszélyt a hivatalos irodalomra. Többek közt: Tersánszky Józsi Jenő, Weöres Sándor, Károlyi Ami, Illyés Gyula, Mándy Iván, Tamási Áron írtak bábdarabokat, valamint a sorozat szerkesztői közt találjuk Mészöly Miklóst és Szilágyi Dezsőt.<sup>64</sup>

A bábszínházi struktúra átalakulása után az első szembeötlő probléma sok országban a szakemberek hiánya volt. Csak néhány országban volt magas szintű szakmai képzés: a cseheknél, franciáknál, lengyeleknél, ezért a legtöbb rendező és bábszínész autodidakta módon tanulta meg a szakmát, miként Kovács Ildikó is. Leginkább központilag szervezett tanfolyamokkal próbálták gyorsan megoldani a problémát. A szocialista kultúrpolitika tudatosan megszabta az esztétikai irányt. Minthogy Obrazcov bábszínháza volt a minta, az általa kedvelt alulról mozgatott pálcás vajang technika, valamint a kesztyűsbáb mint hagyományosként megnevezett bábtípus terjedt el – a marionettet a szocialista országokban polgári csökevénynek kiáltották ki. Obrazcovot a vásári bábjáték hagyomány, a Petruska-játék ugyan lenyűgözte, de nem tartotta már időszerűnek, viszont autentikussága miatt a kesztyűsbáb technikát ideálisnak tekintette. Bábszínháza profiljába ezért sem tartozott bele a vásári bábjáték hagyomány, ahogy mintáját követve a többi ország bábszínházaiban is sokáig nem vesznek tudomást saját bábhagyományukról. Társulata összehangolt, precíz munkával tökéletesítette a vajang technikában rejlő lehetőségeket, a kifinomult színpadi illúziót, mely kötelezően követendő minta volt a szocialista országok bábszínházaiban. Obrazcov másik bábszínháza egy egyszerű paraván volt, melyben egyszemélyes jeleneteket játszott kesztyűsbáb technikával. A két színház közt hatalmas a különbség, két végletét jelenítették meg a bábszínpad lehetőségeinek, de mindkettő egyforma jelentőséggel és hatással bírt.<sup>65</sup> Maga Obrazcov is gyakran járt a szocialista országok bábszínházaiba, hogy szakmai tanácsaival irányítsa az ott folyó munkát. A szocialista realizmus mint stílus a vizualításban és a játékmódban is kötelezővé vált. Az avantgárd törekvéseket, ahogyan más művészeti

---

<sup>63</sup> Tömöry Márta: Mekkora álmok a bábfejekben! in: *Tanulmányok*. Szerk.: Szentirmai László, Sárospatak, Magyar Bábjátékos Egyesület, 2014.

<sup>64</sup> Mészöly Miklós ekkor az Állami Bábszínház dramaturgja volt. Kettejük barátsága még Szekszárdon kezdődött. A Tolna Megyei Kis Újság főszerkesztője volt Mészöly, korábbi nevén Molnár Miklós és Szilágyi Dezső szerkesztőként dolgozott mellette. Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon*. Budapest, Budapest Bábszínház – Vince Kiadó, 2010. 89.

<sup>65</sup> Balogh Géza: Obrazcov két színháza. in: uő: *Fejezetek a bábjáték történetéből*. 91-99.

területeken is, idejétmúlnak nyilvánították. Mégis az avantgárdra jellemző stilizáltság alakult át azokká a sematikus bábokká, melyek jórészt jellemzik ennek az időszaknak a képzőművészeti arculatát. A korabeli szakkönyvek legfeljebb ezeknek a stílustendenciáknak semleges vagy esetleg ideológiai töltetű, leíró bemutatására vállalkoztak, a kritikus, elemző megközelítéssel valójában mindmáig adós a szakirodalom.

A magyar bábszínházi struktúra átalakulását, az Állami Bábszínház hosszúra nyúlt hegemoniájával szemben, a decentralizáció lassú, alulról szerveződő folyamata indította el. A vidéki amatőr bábegyüttesek és karizmatikus vezetőik több évtizedes kitartó munkájának eredményeként a nyolcvanas–kilencvenes évekre felgyorsult ez a folyamat, amely tehát nem egy felülről irányított politikai döntés következtében, hanem a bábcsoportok saját fejlődésének megfelelően született meg és formálódott. Esetenként több stáción is keresztülmentek, míg elérték az önálló bábszínházi státuszt. Első átmeneti megoldásként színházi tagozatként vált hivatásossá több csoport. Itt csak azokat említem meg, melyek meghatározóak Kovács Ildikó pályája szempontjából. Pécssett a Bóbita Bábegyüttest 1961-ben vette át Kós Lajos, aki képzőművészként, a „Ki mit tud?” szerepléseknek köszönhetően, országos ismertségre tett szert. Elsőként 1981-ben mint a Pécsi Nemzeti Színház tagozata vált hivatásossá az együttes, majd 2003-ban önálló intézménnyé alakult. Kecskeméten 1958-ban Báron László festőművész hozta létre a Ciróka Bábegyüttest, mely 1986-tól a Kecskeméti Katona József Színház tagozataként folytatta a munkáját. Báron László ekkor adta át a vezetést Kovács Gézának. A társulat 1991-ben vált önállóvá, elsőként a vidéki bábszínházak közt.

A rendszerváltás után a meghatározó amatőr együttesek sorra bábszínházzá alakultak. A decentralizáció eredményeképpen kialakult a vidéki bábszínházak hálózata. A két budapesti mellett ma tizenegy városban működik állandó bábszínház: Győrben, Szombathelyen, Veszprémben, Zalaegerszegen, Pécssett, Szegeden, Békéscsabán, Kecskeméten, Egerben, Debrecenben és Miskolcon. Ezeken kívül jelentős a független társulatok, családi bábszínházak, egyéni bábjátékosok köre is. A decentralizáció folyamatában Kovács Ildikónak meghatározó szerepe volt. Románia eltérő bábszínházi struktúrájában megélt tapasztalataival, szakmai és pedagógusi munkájával segítette a struktúra átalakulásának folyamatában a professzionalizálódó bábszínházak munkáját.

### 1.3.1. A szocialista korszak játékkonvenciója és stílusirányzatai az Állami Bábszínház kiemelésével

A zárt, homogén bábszínházi forma a bábjáték egyneműségét tisztán képzőművészeti formanyelv elemeiből hozza létre,<sup>66</sup> mint pl. a paravános játék kesztyűs vagy vajang típusa, a fekete színházi technika, vagy az árnyjáték klasszikus formái. Elsődleges szempontja a bábszínpadi illúzió megteremtése, mely nem tűr el semmiféle illúziótörést, mivel azt a bábszínházi varázslat megtöréseként értelmezi. Ezért is tartották sokáig a bábművészet egyetlen esztétikailag elfogadható paradigmájának a tiszta bábjáték gyakorlatát. A modern bábművészet stílusjegyeiben két markánsan elkülönülő irányvonal figyelhető meg. Mindkettő a századfordulón formálódott és nyerte el karakteres stílusjegyeit, de előzményei fellelhetők a bábtradícióban. A lírai dekoratív bábszínház fő jellemzője a költőiség és a vizuális elemek hegemoniája. Vonzódik a keleti bábtradíciók felé, az álomszerű, szimbolista művek adekvát formájának tekintett technikákat, leginkább a vajangot és árnyjátékot preferálja. A bábszínház illúziókeltő varázsára épít, ezt zárt, paravános formában érvényesíti. Ezt a dekoratív irányvonalat Richard Teschner színháza fedi le legartisztikusabban, de ebbe a vonulatba tartoznak a konstruktivista formakísérletek is. A másik ezzel szemben a groteszk, mely a bábszínház humoros, parodisztikus vonásait, irracionálisát hangsúlyozza, és a vásári tradícióban gyökerezik. Közvetlenebb kapcsolatban áll az emberi testtel, a kesztyűsbábtól, az óriásbábos lehetőségekig, vagy a bábbá épített-öltöztetett színészig, mely a nyitott, heterogén formára nyújt lehetőséget. Paradigmaváltó előadása volt Jarry *Übű királya*, melyet 1896-ban mutattak be Párizsban. Egy újfajta bábos gondolkodásmód előtt nyitott utat a századfordulón, melynek egyik bázisa a kabaré volt. A két pólus különböző arányú keveredése adja a lírai groteszk bábszínház stíluselemeit. Ahogy majd Kovács Ildikó rendezéseiben is látni fogjuk, a két komponens különféle arányban keveredik, vannak líraibb és groteszkebb előadásai. A lírai groteszk – melyet a bábszínházban rejlő sajátos műfaji lehetőségnek tekintett – a tragikomikum hatáselemeit felhasználva irányítja a figyelmet az emberi sors fonákosságaira.

Ahogy a legtöbb művészeti területre, úgy a bábművészetre is igaz, hogy vannak tisztán leolvasható stílusáramlatai, de ezek időnként keverednek egymással. A jól megkülönböztethető, jellegzetes tendenciákat nagyrészt már ismerttettem: így a vásári tradíciót, mely elsődlegesen a kesztyűsbáb technikát használja, a naturalista játékmódot, mely a bábopera konvencióját tökéletesítette a marionett technikára, illetve az avantgárd formakísérleteket, melyek a stilizáció útján haladtak. Ezek mellett az ötvenes évektől

---

<sup>66</sup> Balogh Géza: Mi a báb? in: uő: *Fejezetek a bábjáték történetéből*. Budapest, OSZMI, 2015. 13.

elsősorban Obrazcov hatására, a szocialista kultúrpolitika esztétikai elvárásának köszönhetően a stilizáltságában végtelékig egyszerűsített báb és színpadi vizualitás ötvöződött az illúziókeltő naturalisztikus játékmóddal, mely a szocialista realizmus színpadi konvenciója volt a színpadi hitelesség ideáljával. Ez sokszor sematizmust eredményezett mind a vizuális megformálásban, mind a játékmódban. Az 1956-ban Budapesten megrendezett UNIMA Konferencián Obrazcov előadásában kiemelte a báb szintetizáló képességét, mely a stilizáció révén jeleníti meg az általánost és tipikust.<sup>67</sup> Az ötvenes évek elején a sematizmus meghatározó volt a szocialista országokban a művészet minden területén, a színházban szintúgy, mint a képzőművészetben. A bábszínházban azért talált igazi táptalajra, mivel a műfaj sajátja a stilizáció és az absztrakció.

A hatvanas évek Yves Jolynak és Obrazcovnak köszönhetően paradigmaváltást hoztak a bábművészetben, a tiszta bábjáték esztétikája vált elsődlegessé. Az anyagok és formák ritmikus játéka, a hétköznapi tárgyak metaforikus átlényegülése, mint Yves Joly előadása az esernyőkkel vagy a *Papírtragédia*. Ha megnézzük a korszak bábszínházi diskurzusát, leggyakrabban a tiszta bábjáték esztétikai megfogalmazásával találkozunk. A *Světové loutkářství* című könyvben megjelent szövegek szerzői: Jan Malík, Erik Kolár, Henryk Ryl, Margareta Niculescu, Max Jacob, Yves Joly, Szilágyi Dezső, Szergej Obrazcov, Carl Schröder, Henryk Jurkowski a korszak meghatározó bábrendezői, bábművészei vagy teoretikusai bemutatják a korszak bábművészetének különféle tendenciáit. A szerzők közül párat emelnék ki: Stefan Lenkisch román bábrendező a bábról mint költői szimbólumról beszél, és a szöveg nélküli bábjátékot tartja a legköltőibbnek. A báb, a zene és a mozgás együttesen hozza létre a költői hatást.<sup>68</sup> Ezzel a lírai dekoratív stíluselemek konvencióját erősítve meg. Míg Henryk Jurkowski lengyel bábtörténész a báb anyagságában megmutatkozó elvontságot kétirányúnak látja, egyik a költői, másik a paródia, ezzel mindkét irányzat létjogosultságát elismeri. Harro Siegel német bábművész a pantomim és a bábszínház kapcsolatát emeli ki, mely ugyanúgy inspirálja a bábjátékot, mint a képzőművészet.

A korszak játékkonvencióinak és stílusirányzatainak eltérései jól kitapinthatóak Kovács Ildikó rendezői pályájának és a budapesti Állami Bábszínház történetének viszonylatában. Ezért szánok több figyelmet az Állami Bábszínház műsorpolitikájának és játékgyakorlatának bemutatására, mely a felnőtt műsorok, a zenei bábszínház által vált emblematicussá. Szilágyi Dezső, aki 1958-tól vezette a bábszínházat, először a bábrendezők hiányával szembesült, ezért

---

<sup>67</sup> *Světové loutkářství*. Prága, UNIMA – Orbis, 1966. 24. Az albumba válogatott előadások – melyek bemutatják az említett időszak nemzetközi bábművészetben elért eredményeit és tendenciáit – jól illusztrálják Obrazcov állítását.

<sup>68</sup> *Světové loutkářství*. 25-27.

az első évadokban két alkalommal is meghívta Kovács Ildikót. Majd 1961-ben kinevezte Szőnyi Katót főrendezővé. Két állandó tervezője pedig Koós Iván és Bródy Vera lett. Közös munkájuk eredménye a zenei bábszínház sajátos játéktípusa, mely akkoriban stilizáltságában és a kortárs zenei művek bábszínepadi interpretációjában abszolút egyedülálló és korszerű volt.<sup>69</sup> Első sikerük 1964-ben a *Szentivánéji álom*, mellyel nyilvánvalóvá vált számukra, hogy a zenei és a vizuális kifejezés párhuzamba állítása egyedülálló bábszínepadi lehetőségeket teremt.<sup>70</sup> A kritikai visszhangokból is kitűnik azonban, hogy a dikció problémát jelentett a színészek számára. Szilágyi Dezső disszonánsnak érezte a zenei absztrakciót és a képi metaforák találkozását a verbalitással: a színészi intonációval, a figurák akusztikai megformálásának nehézségével. A stilizáció formanyelvi stílusegységét megtörte a színészek hangai ábrázolása. Ezt belátva döntött a szöveg nélküli balett vagy pantomim művek színreviteléről.<sup>71</sup> Az alkotók a darabválasztásban tudatosan keresték a vizuális és akusztikai kifejezés új lehetőségeit a játéktípussal összhangban. „A balett műfaj magába sűrítette a zene erőteljes kinetikai energiáját, és mozgáskarakterekben való gazdagságát.”<sup>72</sup>

A hatvanötös évad két felnőtt műsora a *Fából faragott királyfi* és a *Petruska* volt, melyek már a nemzetközi sikert is meghozták. Egy francia kritikus, aki látta a Gyagilev-féle *Petruskát*, érthető kétkedéssel ült be a mű bábszínházi adaptációjára, majd ezt írta: „Most a bábszínházban fedeztem fel: a testiség elkerülése, a bábuk stilizációs és absztrakciós lehetőségei lehetővé teszik, hogy az előadás valóban előadássá váljék, az elragadó költészet előadásává, amely eggyé válva a zenével el tudja azt fogadtatni.”<sup>73</sup> A zenei mű színepadi képpé transzponálása vált a további előadások vezérelvévé is.<sup>74</sup> Ezzel kiforrt egy intellektuális avantgárd formanyelv, Szilágyi Dezső megfogalmazásában: „Az absztrakt figurák, képi szimbólumok és metaforák cselekvéseikkel a nézőben olyan mélyebb rétegeket érinthetnek és olyan asszociációs gondolatsort indíthatnak el, amely a bábszínházat a modern költészet képi ekvivalensévé teszi.”<sup>75</sup> A következő évadokban sorra bemutatásra kerültek az ilyen típusú zenei művek.<sup>76</sup> A bábszínház alkotói játéktípusukban következetesen ragaszkodtak a zárt

---

<sup>69</sup> Balogh: *A bábjáték Magyarországon*. 105.

<sup>70</sup> Kroó György: A látvánnyá varázsolt zene. in: *A mai magyar bábszínház*. Szerk.: Szilágyi Dezső, Budapest, Corvina, 1978. 50.

<sup>71</sup> Szilágyi Dezső: Korunk bábművészete. in: *Zene és bábszínepad*. Budapest, Zeneműkiadó, 1971. 42.

<sup>72</sup> Kroó i.m. 50.

<sup>73</sup> Louise Mamiac France-Hongrie 1967. 92. számában megjelent kritikáját idézi Selmeczi Elek. Selmeczi i.m. 107.

<sup>74</sup> Szilágyi Dezső i.m. 24.

<sup>75</sup> uo. 32.

<sup>76</sup> Sztravinszkij: *A katona története, Tűzmadár*, Bartók Béla: *A csodálatos mandarin, Cantata profana*, és a *Táncszvit*, Britten: *A pagodák hercege*, Kodály Zoltán: *Háry János*, Ligeti György: *Aventures*, Csajkovszkij: *Diótörő*, stb.

illúziósínházi paravános konvencióhoz, mely lehetővé tette a homogén, stilizált képzőművészeti világ, egyfajta dekoratív képszínház kialakítását. Ehhez két bábtechnikát használtak leginkább: a fekete színház és a vajang Obrascov által kifejlesztett változatát. A zenei bábszínház előadásai kapcsán egyre több kritikus ismerte el a formanyelvi újításokat: „A bábszínház előadásaiban megjelenik az a színházművészetünkben még szokatlan képi metaforákra épülő világ, amely a nézők asszociációs képességeit igénybe véve működik. A gondolati szerkezet helyét sok esetben kép- és hangulatszerkezet veszi át. Új formák jelennek meg, az asszociációk köre kitágul.”<sup>77</sup> Az Állami Bábszínház új avantgárd törekvéseivel – melyben a zenei művek asszociációs mezejét szélesíti ki a vizualitás által – kitört a naturalista színházi konvencióból. Ezzel a törekvéssel egyedülálló a korszak magyar színházi életben.

A játékgyakorlattal együtt kialakult a munkamódszerük is. Szilágyi Dezső egy olyan művészeti csapatot szervezett maga köré, melyre támaszkodva felépíthette azt a stílust, amely zenei bábszínház néven egy korszakot fémjelez témaválasztásban, vizuális világában és a színpadi kifejezőeszközök együttes alkalmazásában. Ezekben az előadásokban Szilágyi Dezső végezte a dramaturgiai munkát, ami azt jelentette, hogy a zene ritmusát követve ütemre pontos technikai forgatókönyvet készített. Ezt Szőnyi Kató rendező partitúraként használta, és a színészi játékkal, a bábmozgatás kidolgozásával egészítette ki. A zenei bábszínház esetében a rendezés a gyakorlatban elsődlegesen tánc-koreográfiát jelentett. A bábtestek térbeli mozgásrendszerét a báb anatómiai lehetőségei és a zene ritmusa artikulálta. Molnár Gál Péter megfogalmazásában: „Nem a táncos színpadok konvencionális balett figuráit kényszerítették rá a bábokra, hanem azok anyagi lényegét, természetes tárgyi mozgását növesztették táncossá.”<sup>78</sup> A báb és a scenírozás technikai kondícióiból is adódóan a két tervező: Koós Iván és Bródy Vera is teljes értékű alkotótársakként vettek részt a színrevitelekben. Ezzel szemben Kovács Ildikó munkamódszere erőteljesebben épített a színészi testre és olyan speciális mozgásformákra, mint a pantomim, mely a színészi testtudatosság fejlesztése révén a bábmozgatásra is hatással volt.

Szilágyi Dezső formanyelvébe – melyet a „látványi metafora irányzatának” nevez – a bábszínházi illúzió megtörése nem fért bele. A bábszínház leleplezésének tekinti, ha a bábmozgató látható a bábuval együtt. Ezt „teljesen értelmetlennek tartjuk, s csak megzavarná

---

<sup>77</sup> Selmeczi i.m. 113.

<sup>78</sup> Molnár Gál Péter: Színház bábokkal. in: *A mai magyar bábszínház*. Szerk.: Szilágyi Dezső, Corvina, 1978. 30.

a gyerekeket” – nyilatkozza.<sup>79</sup> Ebből következik, hogy Kovács Ildikó formanyelvét, mely a groteszk emberbábun és a pantomim mozgásrendszerén alapul, nem képes értelmezni a saját keretei közt. Talán ez is hozzájárult ahhoz, hogy a rendező több évtizeden keresztül nem kapott újra felkérést a budapesti bábszínházba, és később is elsősorban a vidéki amatőrből professzionálissá alakuló bábcsoportok találták meg őt. Szilágyi Dezső egyik legfontosabb célja volt megteremteni a művészi presztízsét nemcsak a bábszínháznak mint intézménynek, de magának a műfajnak is. A kulturális vezetés is szívesebben delegálta külföldre, hiszen a szövegneküliség megoldotta az érthetőség problémáját, ráadásul a magyar zeneszerzők – Kodály, Bartók, Ligeti – műveivel reprezentálta az ország kultúráját is. Előadásai nemzetközi sikert arattak, mely elterelte a figyelmet a bábszínház működési problémáiról. A tájrészlegek működtetése, a hatalmas éves előadásszám a művészi munka rovására ment, valamint a társulat tagjai közt kialakult hierarchikus rendszer belső feszültségeket okozott. Ebben az 1979-es interjúban már csak a sikerek és a bábszínház stílusának egyedülállósága került szóba: „Folytatjuk és szeretnénk továbbfejleszteni azt az irányt, stílust, ami alapvetően megkülönbözteti a magyar bábozást a külföldi színházak tevékenységétől, ahol a báb, formájában erősen stilizálva, konfliktusos eseménysorozatokat játszik el.”<sup>80</sup> Molnár Gál Péter is ezt emelte ki a zenei bábszínházról, a sikerek tetőpontján: „Az Állami Bábszínház a totális színházi törekvésekben talán a világon egyedülálló eredményeket ért el: kivételes harmóniába összeolvastva zenét, képző- és iparművészetet, táncot, irodalmat, drámai irodalmat, színészi játékot és rendezést.”<sup>81</sup> A nyolcvanas évek során azonban ez a fajta formanyelv megmerevedett, és az Állami Bábszínház művészei sem az előadások vizualitását, sem a játékstílusát nem voltak képesek megújítani. A megmerevedés bizonyos mértékig magának a bábtechnikának a következménye is volt. A paradigmaváltás az időközben létrejövő vidéki bábszínházak és a független bábosok új generációja felől érkezett el. A folyamat magát az Állami Bábszínház társulatát is érintette, több fiatal innen vált ki, hogy új utakat keressen, mint Czipott Gábor, Pályi János és Kovács Géza; valamint így jött létre a társulat Jókai téri kamaraszínházba költöző tagjaiból a Kolibri Színház.

A korszak bábesztétikai gondolkodásmódja a zárt, homogén, illúziókeltő paradigma keretei között jelölte ki az érvényes formáit. Elsősorban az ábrázoló művészetek felől közelítettek a bábszínház komplex jelrendszere felé. A vizualitást a zeneiség és a költőiség egészítette ki, mely sokszor nonverbálisan is érvényesült a mozdulatok kompozíciói és a

---

<sup>79</sup> Dérczy Péter: „... az ország népszínháza”. Beszélgetés Szilágyi Dezsővel az Állami Bábszínház igazgatójával. in: *Új forrás*, 1979. 6. 51-58.

<sup>80</sup> uo. 51-58.

<sup>81</sup> Molnár Gál i.m. 42.



hangulatok teremtette atmoszférán keresztül, a lírai dekoratív stílus vonulatába illeszkedve. A pantomim vált a korszak jellegzetes mozgásformájává, mely a nonverbális kommunikáció és a költőiség kifejezőeszközeként több alkotónál meghatározó eszköz volt. A zárt normában a kézpantomim, és a bábok pantomim-szerű mozgatása a gyakran használt forma, majd ahogy a paradigmaváltás egyre több nyitott heterogén formát hozott a bábszínpadokra a klasszikus pantomim elemek is megjelentek. Ebben a folyamatban Kovács Ildikó rendezői munkája paradigmaváltónak tekinthető, hiszen ő elsősorban a test és a mozgás felől közelített a bábszínházhoz.

#### **1.4. Kovács Ildikó munkásságának történeti áttekintése**

*„Mi bábosok többek vagyunk, mint bohócok, mert mi világteremtők is vagyunk.”<sup>82</sup>*

1950-ben, a bábszínházi struktúra átalakítása után az amatőr csoportból alakult meg a Kolozsvári Állami Bábszínház magyar tagozata, majd később román tagozatot is létrehozott a vezetés. Kovács Ildikó a megalakulástól tagja a társulatnak. 1951-ben a központi Țândărica Bábszínházban vett részt egy gyorsalpaló bábrendező képzésen, ahol megismerkedett a román bábjáték kétféle hagyományával, melyre a képzés épült: Theodor Nastasi művészi bábszínházával és a román vásári bábjátékkal. Ezek mellett az obrazcovi modellnek megfelelő vajang technikát sajátították el, mely a bábtervezők tanfolyamának is része volt. Kovács Ildikó az első években mindkét tagozat előadásait rendezte, majd az igazgatónővel kiobbant politikai nézeteltérése miatt, 1955-ben négy évre a nagyváradi bábszínházhoz szerződött.

Nagyváradon a bábszínház létrehozása előtt Farkas Adél kis bőrdíjjával és kesztyűs bábjaival járta az óvodákat és iskolákat. Hozzá csatlakozva indult el 1950-ben a bábszínház, majd két év múlva a román tagozat. 1955-ben nevezték ki Bóné Gabriellát a bábszínház igazgatójának. Ez fordulópont volt, hiszen káderként sok mindent kijárt – szó szerint addig járt a városi és pártvezetőkhez, amíg el nem intézte, amit akart. Például ekkor kapta meg a bábszínház azt az épületet, ahol a mai napig működik. Elérte, hogy önálló intézményként saját költségvetésből gazdálkodjanak. A bábszínház társulatát néhány év alatt 13 főről 64-re növelte, melynek része volt egy saját zenekar is. Nyugodt háttérrel teremtett az alkotómunkához. Ma úgy neveznénk, hogy menedzserigazgató volt: a körülmények és anyagi szükségletek megteremtését tekintette feladatának, valamint összekötő szerepét a hatalmi apparátussal. Kiállt a művészi kísérletezés mellett. Elsődleges célja volt, hogy jól prosperáljon

---

<sup>82</sup> Köllő Katalin: A nagy játékos. *Szabadság*, 2001. 11. 10. 2.

a bábszínház, eredményeket érjenek el, ami megmutatkozott már az első romániai bábfesztiválokon. A művészeti vezetést ennek megfelelően hozzáértő szakemberekre bízta. Először Fux Pál képzőművészt hívta a bábszínházhoz tervezőnek. Majd Kovács Ildikó is, aki mögött ekkor már ötéves rendezői gyakorlat állt, átszerződött Kolozsvárról. Tapasztalatainak köszönhetően, hogy három évadon keresztül szabad kezet kapott, és ő határozhatta meg a bábszínház műsorát.

Az életmű egészét tekintve a nagyváradi időszak rövid, mégis több tekintetben meghatározó jelentőségű volt pályája kezdetén. Az egyik életút-interjúban szűkszavúan nyilatkozik a Nagyváradon töltött évekről.<sup>83</sup> A sorokból az olvasható ki, hogy a kolozsvári társulatot tekintette saját csapatának, pedig a váradi időszakban is több kiemelkedő előadást létrehozott, jelentős alkotótársakkal dolgozott. Fux Pál tervező volt az első meghatározó alkotótársa. A gyerekdarabok mellett rendezett felnőtt bábelőadásokat is, melyek a korszak paradigmaváltó előadásaiként ellentétes véleményeket is kiváltottak az elismeréssel együtt. Carlo Gozzi – Heltai Jenő *Szarvaskirálya* mellett, Cervantes regénye alapján Diószilágyi Ibolya adaptálta *Don Quijote* és Mészöly Miklós: *Emberke oh!* című előadásai a legjelentősebbek. A színrevitel folyamatában fontos volt, hogy olyan alkotótársakra talált, akikkel együttműködve az irodalom, képzőművészet, zene egyenrangú elemmé vált a bábszínpadon. Először tett kísérletet valóban kortárs téma – a jelenkor problémáinak – szimbolikus, minimalista formanyelvű színrevitelére, még ha ez nem is kerülhetett teljes formájában bemutatásra a cenzúra miatt. Esztétikai nézeteiről így beszélt egy korabeli interjúban:

„– Mit tart a hazai bábjátásunk legnagyobb hibájának?

– Azt, hogy legtöbb bábszínházunk csak mint kísérő elemet alkalmazza a képzőművészetet s a zenét. Pedig nézetem szerint a modern formai törekvések sikerének az a nyitja, hogy a képzőművészetet, a zenét alkotó elemnek tekintjük [...] például a zene ne csak kísérje a mesét, a történéseket, hanem mondja is, vagyis úgy hasznosítsuk mind a zenét, mind a mozgást, hogy minél kevesebb szövegre legyen szükség. Ez feltétlenül tömörebbé, kifejezőbbé teszi a bábjátékot.”<sup>84</sup> Ezt az elgondolását először a *Szarvaskirály*<sup>85</sup> színrevitelében igazolta.

---

<sup>83</sup> Köllő: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. 39.

<sup>84</sup> Sztankovis Júlia: Beszélgetés a bábokról. 1958. Szigligeti Színház archívuma

<sup>85</sup> Kovács Ildikó: *Szarvaskirály*, Nagyváradi Állami Bábszínház, 1956.

1956 év elején látogatott el Budapestre, az Állami Bábszínházba. Valószínűleg innen kapta Heltai Jenő<sup>86</sup> szöveggönyvét, Ránki György zenéjének kottáival. Azonban az előadások színvonala csalódást okozott számára. Szilágyi Dezső javasolta neki, hogy nézze meg Győrben, az Állami Bábszínház elégedetlen tagjaiból kivált csoport munkáját is. Itt ismerkedik meg Kemény Henrikkel és Vitéz László játékaival, mely egy életre meghatározó impulzust adott számára. Hazatérve még ugyanebben az évben megvalósult a rendező és Fux Pál tervező közös álma, a *Don Quijote*<sup>87</sup> is. (1. kép) Ezekben az előadásokban az alulról



1. kép *Don Quijote*, Nagyvárad Állami Bábszínház

mozgatható pálcás bábok, a vajang technikáját alkalmazta, mely ennek a korszaknak az általánosan preferált bábtechnikája volt. Az előadás formai megoldásait ugyan az ötvenes évek horizontjából vizsgálva kísérletezőnek tekinthetjük, de nem lépett ki a megszabott bábszínpadai konvencióból. A merész kísérletek híre messzire eljutott, még maga Obrazcov is megnézte a *Szarvaskirályt*. Elismerése jeléül Kovács Ildikót és Fux Pált meghívta Moszkvába. Itt látták először Obrazcov Majakovszkij versére készült szülő játékát, az *Én és a kisasszonyt*. A kézpantomim kiegészítését a fejre minimálisan utaló gömbbel „a bábszínházi stilizáció csúcsának” tekintette.<sup>88</sup> Ez adta az *Emberke, oh!* előadás ötletét. Maga az emberi létezés

költői-filozófiai megfogalmazását látta kifejezhetőnek ebben a bábtechnikai megoldásban. Ehhez az elképzeléséhez építették fel a szöveg nélküli képi szimbólumokat használó darabot Mészöly Miklóssal. Az író, akivel ekkor már ismerték egymást, rendelkezett bábszínházi gyakorlattal, mivel 1951–52 között a budapesti Állami Bábszínház dramaturgja volt. Bár feleségével, Polcz Alaine-nel – aki Molnár Ilona álnéven több bábdarab szerzője – Budapesten éltek, a bábszínház jóvoltából elutaztak mindhárman Borszékra, és itt készült el a szöveggönyv. Ez az 1958-as év elején történt, érthető tehát, ha mindketten a saját országuk diktatúrájában megélt viszontagságaikat sűrítették a jelenetekbe.

<sup>86</sup> Heltai Jenőt kérte fel Szegő Iván, a bábszínház igazgatója – moszkvai tanulmányútja után –, hogy írja meg a magyar bábszínpadai változatát a *Szarvaskirály* című darabnak, az Obrazcov-féle előadás mintájára. Az átdolgozott darabról részletesebben ld. Győrei Zsolt: *Heltai Jenő drámai életműve*. L'Harmattan, Budapest, 2005. 159–161.

<sup>87</sup> Kovács Ildikó: *Don Quijote*, Nagyvárad Állami Bábszínház, 1956.

<sup>88</sup> Kovács Ildikó bábrendező. Szerk.: Szabó Zsuzsa, Kolozsvár, Koinónia–OSZMI, 2008. 323.

Több szempontból is kiemelkedő eseménynek tekinthető az 1958-ban Bukarestben megrendezett I. Nemzetközi Bábfesztivál. (2. kép) A zsűriben a korszak meghatározó bábművészei foglaltak helyet: Jan Malik, Harro Siegel, Szergej Obrazcov, és az UNIMA akkori elnökeként Max Jacob. Ezen a fesztiválon a legnagyobb szakmai revelációt Yves Joly aratta *Papír tragédia* című előadásával és az esernyőkkel bemutatott tárgyjátékával. A fesztiválon részt vett Kovács Ildikó is. Meghatározó élménnyé vált számára ez az alkalom, először találkozhatott jelenős európai és ázsiai alkotókkal, színházakkal.<sup>89</sup>



2. kép I. Nemzetközi Bábfesztivál plakátja

A fesztivál nagydíját a bukaresti Țândărica Bábszínház kapta. A Nagyváradai Állami Bábszínház

Kovács Ildikó *Emberke oh!* című előadásának egyik részével, *Moment* címen szerepelt a programban.

1959-ben a társulat hívására visszatért Kolozsvárra. Ezután még néhány alkalommal dolgozott vendégrendezőként a román és a magyar társulattal is Nagyváradon. Ezek közül legjelentősebb előadása a *Kék madár* volt, melyet a román társulatnak rendezett. Ehhez Fux Pál szinte szurreális, látomásszerű világot alkotott. Cristian Pepino román bábtörténész szerint újító kísérleteik egy sajátos költői színpadi nyelvet teremtettek. A nagyváradai bábszínházat ebben az időszakban az ország egyik legizgalmasabb bábszínházának tekinti.<sup>90</sup> Közös munkáikat a művészi útkeresés jellemezte, melyet a korszak irányított kultúrpolitikája nem támogatott, mivel a bábszínház feladatát a gyermek- és ifjúsági előadások készítésében határozta meg, háttérbe szorítva a kísérletező munkát.

Amikor 1958-ban Szilágyi Dezsőt kinevezték a budapesti Állami Bábszínház igazgatójának, egy új korszak vette kezdetét a bábszínház történetében. Az első probléma, amivel igazgatóként szembesült, a bábrendezők hiánya volt, ezért az első évadokban két alkalommal is meghívta Kovács Ildikót. Első rendezése az *Árgyelus királyfi* volt 1959-ben, melynek szöveggönyvét Mészöly Miklós és felesége, Polcz Alaine,<sup>91</sup> terveit Lévai Sándor

<sup>89</sup> Kovács Ildikó: Nyomozni próbálok... kívülről-belülről... in.: *Art Limes, Báb-Tár II-III*. 2006. 2-3. 97-113.

<sup>90</sup> Cristian Pepino: *Dicționarul teatrului de Păpuși, marionete și animație din România*. Editura Ghepardul, 1999. 221-222.

<sup>91</sup> Molnár Ilona álnéven van feltüntetve.

készítette.<sup>92</sup> Majd a *Csipkerózsikát* vitte színre 1961-ben, melyet Ignác Rózsa írt színpadra, és Bródy Vera terveivel valósult meg.<sup>93</sup> Az előadásoknak kevés visszhangjuk volt, bár utólag, hosszú idő távlatából többeknek is izgalmas, új megoldásokat kereső rendezői kísérletekként maradtak meg az emlékezetükben. További meghívásokra azonban nem került sor. Ennek okait jártuk körbe az Állami Bábszínház műsorpolitikájának és művészi koncepciójának bemutatásában.

1959-es visszatérésétől az 1984-es nyugdíjazásig terjedő időszak pár vendégrendezéstől eltekintve a Kolozsvári Állami Bábszínházhoz kötődött Kovács Ildikó életében. Ez pályájának a leghosszabb és legkiegyensúlyozottabb időszaka, mely lehetőséget teremtett az építkezésre és kísérletezésre. A műhelymunka elengedhetetlen összetevője volt egy stabil társulat megléte, olyan bábszínészekkel, tervezőkkel, zeneszerzőkkel, akikkel folyamatosan együtt tudott dolgozni. Az intézményes bábszínházi közeg lehetőséget adott számukra egy viszonylag állandó, nyugodt alkotómunkára. A mai napig őket tartják a bábszínház aranycsapatának. Néhány meghatározó bábszínész közülük: Benedek Dezső, Balló Zsuzsa, Balló Zoltán, Bothos Júlia, D. Szabó Lajos, Koblicska Kálmán, Sigmond Júlia. Egy színészegyéni emelkedett ki a csapatból, Péter János, akit az ötvenes évek elején nem vettek fel a bukaresti színművészeti akadémiára, ezért jelentkezett a bábszínházba.<sup>94</sup> Egyéni karaktere, humora és érzékenysége olyan szerepek egyedülálló megvalósítását eredményezte, mint Karnyóné, Micimackó, vagy a *Szentivánéji álom* Zubolya. Erős egyénisége képes volt külön színpadi világot teremteni, ezért is épült szinte teljesen az ő játékára a Karnyóné előadás. Az előadások számát és sokféleségét, és a források hiányosságát tekintve sem vállalkozhatom részletes ismertetésre a korszaknak, indokoltabbnak gondolom a korszakot meghatározó előadások kiemelésével és rekonstruálásával bemutatni a rendező színházi látásmódjának változását.

A bábszínházat pályája elejétől kezdve komplex műfajnak tekintette, melyben megtalált mindent, ami érdekelte. A kolozsvári korszak gyerekelőadásairól legtöbbet a *Báboskönyv*<sup>95</sup> című segédanyagnak szánt kézikönyvből tudhatunk meg. Ebben olyan sikeres előadásainak dramatikus szövegét adja közre, melyeket a hatvanas évek folyamán vittek színre. A szövegekhez kiegészítéseként írt rendezői utasításaiból kapunk csak képet az előadásokról. Néhányat emelnék itt ki a teljesség igénye nélkül. Móricz Zsigmond: *Állatmesék* címen több

---

<sup>92</sup> Selmeczi i.m. 74. A szövegek könyv megtalálható az OSZK Színháztörténet tárában. Sajnos mindössze egyetlen fotó maradt fenn, melyből még a sűgőpéldány felhasználásával sem rekonstruálható az előadás.

<sup>93</sup> A tervek és a szövegek könyv is megtalálható az OSZK Színháztörténet tárában.

<sup>94</sup> Köllő: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. 38.

<sup>95</sup> *Báboskönyv*. Szerk. az utószót és a rendezői tanácsokat írta: Kovács Ildikó, Bukarest, Kriterion, 1974.

mesét fűzött össze, melyet Nagyváradon vitt színre először. Évek hosszú sora alatt ez vált a legtöbb előadást megért munkájává. Tamási Áron: *A szegény ördög* című darabját többször is megrendezte, utoljára a kilencvenes években, Pályi János egyszemélyes játékaként. Az 1953-ban született műben a székely humor és világszemlélet segít túlélni a diktatúra megpróbáltatásait. Itt még az ördög sorsa sem könnyű, aki az emberekkel együtt botladozva próbálja élni az életet. Valószínű, hogy a téma csak a bábszínpadai formát tette lehetővé, mert ez távolítja eléggé el a konkrét politikai vonatkozásoktól. Saszet Géza<sup>96</sup>: *A mesének legyen jó vége* című darabja játék tárgyakkal és közhelyekkel műfaji megnevezéssel, asztali tárgyjátékra adott lehetőséget. Grotzesk humora miatt egyik kedvelt darabja volt, többször megrendezte, többek között Nagybányán is. Antonin Wolf: *Kecefán vagy Hacafán, korának legnagyobb rablója* és José Géal: *Plüm-plüm és a sárkány* ugyancsak többször felbukkanó mű rendezői munkásságában. Mindkettő a dinamikus, sodró lendületű kesztyűjátékok közé tartozik. Saját dramatizálásai közé sorolható, melyeket ugyancsak több bábszínházban színpadra állított: *Cini Samu és Bálna Béla, Csinn-Bumm kalandjai Zeneországban*.

Az utószóban megemlíti George Lafaye<sup>97</sup> és Yves Joly tárgyanimációs kísérleteinek jelentőségét, melyek hatottak rá. A tárgyjáték több előadásában is meghatározó volt. Itt is kifejti, mit gondol a báburól és a bábszínház sajátos kifejezési lehetőségeiről: „A bábu csak akkor művészi hitelű, ha lényegített, ha stilizáltan ábrázol, ha kevéssel sokat fejez ki. [...] a bábu önálló életű, öntörvényű lény.”<sup>98</sup> A rendezés metódusához javasolja, hogy először azt kell tisztázni, hogy mit, miért, és hogyan hozunk létre. Minden jellem és cselekvés megalapozott, logikusan koherens legyen, ami a kifejező eszközökre is érvényes. A darabhoz kell mindig megválasztani a megfelelő bábtechnikát. A jól megválasztott anyagnak stílussteremtő hatása van. Az anyagszerűség, játékoság a lényeges, ne féljünk a merészebb, szokatlanabb formáktól, színektől. Ne sajnáljuk az időt és energiát a mozgás pontos kidolgozására – tanácsolja. Kihangsúlyozza, hogy ne féljünk a bábu valószerűtlen mozgásától, nem lehet a bábu mozgása naturális, emberutánzó. Rendezői tanácsaiban elsősorban a kesztyűsbáb technikát preferálja. A zenét mint a bábjáték szerves részét emeli ki. Ha lehetősége volt, mindig az előadáshoz komponált zenét részesítette előnyben, nem az ismert zeneművekből szerkesztettet. Több darabjához is Vermessy Pétert<sup>99</sup> vagy Csíky Boldizsárt<sup>100</sup> kérte fel zeneszerzőnek. A folyamatos közös munkával kölcsönösen hatottak

<sup>96</sup> Saszet Géza erdélyi magyar filozófiai író, költő, dramaturg

<sup>97</sup> George Lafaye (1915-1988) francia bábművész, az 1950-es évektől a bábművészet megújítói közé tartozik.

<sup>98</sup> *Báboskönyv*, 245.

<sup>99</sup> 1962–63-ban a kolozsvári Állami Bábszínház zenei munkatársa, zenei humor és ironia jellemzi műveit.

<sup>100</sup> A Kolozsvári Zeneakadémián népzene és klasszikus zenét is tanult, ezért a kettőt társította zeneszerzőként.

egymásra: formálódott és összezsugorodott művészi látásmódjuk. Csíky Boldizsár pontosan megfogalmazza a zene szerepét: „... előadásában a zenének nem aláfestenie kellett, hanem kiemelnie. Az alkotó viszonyulást várta el tőlem. Ez készítetett arra, hogy a száraz zenei eszközökön kívül olyan atmoszférát próbáljak teremteni, amely segíti, sőt tovább is viszi a történetet. Voltak olyan helyzetek, amikor a zenére volt bízva a színpadi szünet, hogy tökéletes legyen a következő mozgássor felvezetése.”<sup>101</sup>

Rendezői gondolatmenetét folytatja a következő, *A bábszínpadi rendezés* című segédanyagában is.<sup>102</sup> Ebben egyrészt dokumentálja saját rendezői módszerét és néhány fontosabb előadásának rendezői koncepcióját, másrészt olyan általános törvényszerűségeit fogalmazza meg a bábszínháznak, melyek bábesztétikai szempontból is jelentősek. Egyik meghatározó elem a képzőművészet, hiszen a bábu képzőművészeti alkotás, ahogyan a vele egységet alkotó díszlet is az. „A bábszínház az anyagok színháza.”<sup>103</sup> szögezi le. „A bábunak legyen erőteljes, meghatározó jellege és ez a jelleg határozza meg a továbbiakban a mozgást, a játékot, az előadás ritmusát, ízét.”<sup>104</sup> Kiindulópontja a bábu, a maga naiv tragikomikumával, groteskságával. Ezt a későbbiekben is többször hangsúlyozza: „... a bábu – öntörvényű lény. A bábu nem ember, csak az ember jelképe. És minden bábuban van egy árnyalatnyi tragikum, mert olyan kicsi és védtelen. Ugyanakkor van benne egyfajta humor, tehát a leglíraibb bábu is valahol mosolyt fakaszt. Különös kettősség ez, s ezért én tragikomikus műfajnak tartom.”<sup>105</sup> A két pólus kontrasztja az elsődleges számára, mely minden munkájában dominál. A tragikomikum egész munkásságán át döntő szempont volt darabválasztásokkor is. „Az életnek az a szépsége, hogy tragikomikus. Shakespeare azért olyan fantasztikus, meg Cervantes is.”<sup>106</sup>

A színpadképek megkomponálása képzőművészeti szempontból fontos számára. Egyik írásában ekként összegzi a bábszínházi rendezésről a gondolatait: „Ennek a művészetnek alapvető kifejezőeszköze a bábu. Nem lehetek bábszínházi rendező, ha sohasem született meg a kezem között egy bábu, ha nem éltem át személyesen a bábu életre keltésének a csodáját, ha nem hiszek a bábu életében. A bábozás képzőművészet, kézművesség, életadás, születésmisztérium, világteremtés.”<sup>107</sup> Ezek a megállapításai jól jellemzik színházi szemléletét, a bábuhoz való viszonyát és elköteleződését a bábszínház iránt. Minden munkájánál a bábu a kiinduló elem, akkor is ha a bábót mozgató színészre nagyobb hangsúly

---

<sup>101</sup> Csíky Boldizsár interjú, in: *Kovács Ildikó bábrendező*. 205-206.

<sup>102</sup> Kovács Ildikó: *A bábszínpadi rendezés*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1976.

<sup>103</sup> uo. 4.

<sup>104</sup> uo. 6.

<sup>105</sup> Köllő: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. 39.

<sup>106</sup> Köllő: A nagy játékos. 3.

<sup>107</sup> Kovács Ildikó: A mágia színháza. *Színház*, 1996. 6. 10.

irányul, mint a korszak konvencionális homogén játégyakorlatában. A báb és bábos viszonya minden előadásban a kiindulópont, mint színészilag, mind a színpadi látvány kialakításában. Kölcsönösen függenek egymástól, alakítják egymást és egységet alkotnak. Erről így nyilatkozik: „A bábót a bábjátékos »fejezi be«, »egészíti ki«. Ketten alkotnak egyet. Nem léteznek külön: a báb tárgy-teste és a bábjátékos biológiai teste. A bábosnak nagyon közel kell állnia, érzelmileg, a bábhoz – és fordítva...”<sup>108</sup>

A társulatépítéshez biztonságos kereteket nyújtott az intézményes működés. A bábszínházat alapító és meghatározó társulat bővítéséhez rendszeresen tartott meghallgatásokkal csatlakoztak fiatalok. Iskolai rendszerű bábképzés híján, maguk által szervezett önképző stúdiók keretében fejlesztették a beszéd- és hangképzési technikájukat, a bábmozgatást, pantomimgyakorlatokkal a mozgást, improvizációkkal pedig a színészmesterséget. A rendezőtől ehhez szükséges volt: „az igény, hogy a színész alkotó, nem pusztán kivitelező jellegű színész legyen. „Mindehhez saját módszert próbáltunk kialakítani; az improvizációs gyakorlatok, a pantomim mind segítségünkre voltak az alkotó fantázia, az improvizációs készség kialakításában.”<sup>109</sup>

Rendezőként aktív hozzáállást várt el a színészekről, ezáltal alakult ki a próbafolyamok során az a metódus, melyben a színészek és rendező kollektív alkotó munkája formálta az előadást. A színészek ötleteire építve külső szemként fogta össze az előadást, megteremtve az egész kohézióját. (3. kép)



3. kép Kovács Ildikó 1968-ban.

A szereposztási gyakorlatában is ez a gondolkodásmód nyilvánult meg. Az olvasópróbán még nem voltak kiosztva a szerepek, minden színész több szerepet is kipróbált, így alakult ki a végleges szereposztás. „Jó játék, ha mindenki minden szerepet megpróbál. Nagyon érdekes meglepetéseket hozhat a bábuval való hangpróba. Megtörténik, hogy a színészekből váratlan hatást vált ki egy-egy bábu, a színész így is rátalálhat a neki való szerepre, nemegyszer éppen olyanra, amelyet általában nem szokott játszani.”<sup>110</sup> Ez azért is válhatott gyakorlattá a bábszínházban, mert itt a szerepkör konvenciók nem kötődnek a színészi testképhez, a fizikai

<sup>108</sup> A baba csak baba, de a sámli...! in: *Kovács Ildikó bábrendező*. 98.

<sup>109</sup> Kovács Ildikó: Műhelynapló jegyzetek. *Korunk*, 1978. 6. 473.

<sup>110</sup> uo. 12.



és karakterbeli adottságokhoz, mint a drámai színházban. Ugyanakkor a színész szerephez való viszonya is más módon formálódik. A bábú karaktere, vizuális, plasztikai megformáltsága, anyagisága erősen befolyásolja a színész szerepformálását, a színpadi figura mozgás- és hangkarakterének kialakítását. Ezáltal a hármass viszony – báb, színész és rendező között – folyamatos egymásra hatásban alakul a próbafolyamat során. Kezdvé onnan, hogy amíg nem alakul ki a báb karaktere a tervező és rendező közös elgondolásai alapján, addig a színész nem kapja meg a dramatikus figurához azt a vizuális impulzust, mely segíti a szerepformálásban. Majd a mozgatás kidolgozása során idomul a báb kialakítása a mozgató kézhez. A báb és bábos viszonyának folyamatos összecsiszolódása finomítja a rendezői invenciókat is. Ez a fajta szerepformálási gyakorlat akkor válik szembetűnővé, amikor élszereplőként testesítenek meg bábfigurákat, mint az emberbábú esetében. Ekkor fizikailag egyesül a báb és bábos, vagyis a színész szerepformálása önmaga bábként felmutatásában artikulálódik. Ezzel a szerepfelfogási megközelítéssel túllépett a pszichorealista szerepépítési gyakorlaton.



4. kép Kovács Ildikó a MIM 7 tagjaival

mozgás meghatározó funkcióját. Meg kellett tanulni a plasztikus, kifejező mozgásnyelvet. [...] lassan felfedeztük, kitapogattuk, megfogalmaztuk a pantomim művészetének sajátos lehetőségeit...<sup>112</sup> A testtudatosság kialakításában önmaga teste fölötti kontroll, autonómia, és szabadság elérése volt a cél, vagyis otthon lenni a saját testben. Ennek a tapasztalatnak a megélése talán az élet más vonatkozásaiban is fontos lehetett a román diktatúra éveiben. A pantomim mint mozgástréning a bábmozgatás

A színészek szakmai továbbképzésére még 1959-ben létrehozott egy kísérleti stúdiót (beszédtechnika, bábmozgatás, improvizáció, színpadi mozgás).<sup>111</sup> „A színészeknek meg kellett ismerkedni saját testükkel, ki kellett alakítani a testtudatot [...] Meg kellett érteni a feszítés-lazítás



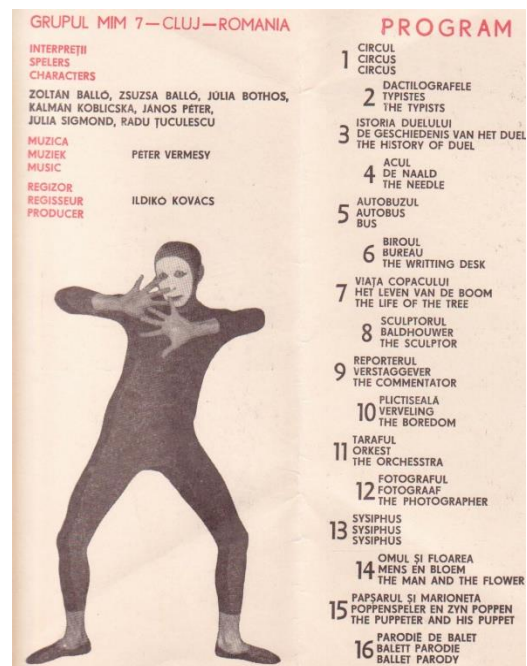
5. kép MIM 7 kisnyomtatvány

<sup>111</sup> Kovács Ildikó *bábrendező*. 334.

<sup>112</sup> uo. 328.

fejlesztésének metódusává is vált. Kovács Ildikó felismerte, hogy a fejlett testtudatosság kompetenciájával a bábszínészek az animált anyag, tárgy, bábu megmozdításakor képesek projektálni a pantomim gyakorlatok során elsajátított mozdulatokat: „megértettem a két ősi színházi műfaj rokonságát...”<sup>113</sup> Ez az átvitel a mozdulatokon túl a szerepformálás minden szegmensét érinti, hiszen bármilyen bábtypusnál átvitel van a bábos és báb között. Ebben rejlik a bábszínház műfaji sajátossága, az élettelen anyag életre keltésének csodája. Ezért a bábszínházi szerepformálás nem jöhet létre a projekció nélkül. Vagyis az a jó bábszínész, aki nem csak technikailag képes a bábmozgatás elsajátítására, hanem a projekció révén képes a holt anyag átlelkésítésére.

A pantomimgyakorlatok során a színészek saját ötleteik alapján dolgoztak ki etűdöket. Ebből született a MIM 7 pantomimcsoport, mely egyedülálló volt nemcsak Kolozsváron, de egész Romániában. (4. kép) A klasszikus pantomim nagy európai korszakához kapcsolódva témákban, mozgáskarakterekben és külső megjelenésben is követték a trendet. Felléptek a Zalaegerszegen megrendezett I. Nemzetközi Pantomim Fesztiválon is 1972-ben. (5-6. kép) A pantomimra épülő folyamatos stúdiómunka kialakított egy közös mozgásnyelvet a társulatban, mely feltételévé vált az egységes játékművészetnek. Az első felnőtt előadás,



6. kép MIM 7 kisnyomtatvány

mely a pantomim mozgásnyelvére épült, a Bajor Andor paródiái alapján készült *Meghasadt szívek* volt. A *Szentivánéji álom* pedig Kovács Ildikó első rendezése, ahol együtt volt jelen a pantomim, a színész és a bábu, vagyis a kialakult formanyelv alapelemei. Szinte egyenes következménye mindennek, hogy a különféle korok báb- és színjátéktípusainak kombinálása és együtt alkalmazása is ebből a szemléletmódból fakadt. A gyerekelőadások közül a legabsztraktabb formai megoldású Krystyna Milobedzka: *A haza* című műve volt, melyben ugyancsak meghatározó elem a pantomim.

Az európai bábszínház hagyományai minden népnél a vásári bábjátékban gyökereznek. Amikor Kovács Ildikót arról kérdezte egy riporter, kik voltak a mesterei, az élő vásári bábjáték-hagyomány jól ismert figuráit említette: Pulcinellát, Petruskát, Vitéz Lászlót,

<sup>113</sup> uo. 328.

Karagózt, és a bábművészet olyan mestereit, mint Kemény Henrik és Jiří Trnka.<sup>114</sup> A vásári színjátékok formai sokszínűsége mellett (bábjáték, képmutogató, némajáték, a *commedia dell'arte* figurái, maszk és gólyaláb használata) elengedhetetlen a népi kacaj, a karneváli világkép és a groteszk testek említése.<sup>115</sup> A vaskos humor, a harsány játékmód, a felszabadult nevetés, közvetlen kapcsolat színész és közönség között beépült a játéknyelvbe, melynek első paradigmaticus előadása a *Karnyóné* volt. A *Sinziana és Pepelea* előadását pedig úgy emlegette egy kritika, mint a Karnyóné ikertestvérét.<sup>116</sup> Eltérő a két előadás eszközhasználata, de ugyanaz a gondolkodásmódja és stílusa. Mindkettőre jellemző a nyers, helyenként vaskosan torzító komédiázás.

A kiegyensúlyozott alkotómunkához hozzátartozott egy olyan igazgató, mint Vasile Dan (született Datsch László),<sup>117</sup> aki nem szorította korlátok közé a kísérletezést, és kettős nemzetiségének köszönhetően egyensúlyt tudott tartani a román és a magyar tagozat között. Kovács Ildikó is egyaránt dolgozott a román és a magyar tagozat színészeivel. Ebből a körülményből kifolyólag több olyan előadás született, melyet mindkét tagozat bemutatott. Ilyen volt a *Szentivánéji álmom* 1964-ben román és 1980-ban magyar nyelvű előadásként, vagy egy román szerző, Vasile Alecsandri tündérajátéka, a *Sinziana și Pepelea / Sinziana és Pepelea* 1974-ben. Ez a többnyelvű, különböző vallású, nemzetiségű multikulturális közeg olyan



7. kép Kolozsvári Állami Bábszínház műsorfüzet

nyitottságot, toleranciát eredményezett egymás kultúrájának, szokásainak elfogadásában, mely az előadásokban is tükröződött. Kovács Ildikó ezt így fogalmazta meg egyik írásában: „Mi gazdagabbak vagyunk a három nemzet együttélésével, a kultúrák átjárásával, a hagyományok élő közelségével.”<sup>118</sup> (7. kép)

Kovács Ildikó pályaképében az 1984-es nyugdíjazás tekinthető az egyetlen konkrét korszakhatárnak. Míg addig hosszú időn át ugyanazokkal az alkotótársakkal és bábszínészekkel dolgozott egy és ugyanazon bábszínházban, ezután Románia- és Magyarország-szerte szinte minden bábszínházban, mindig újabb és újabb

<sup>114</sup> Antal Gábor: A csend művészete. in: *Magyar Nemzet*, 1972. 11. 11. 4.

<sup>115</sup> Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és reneszánsz népi kultúrája*, Budapest, Európa, 1982.

<sup>116</sup> Keresztúri Dezső: A kolozsvári bábosokról. in: *Film, Színház, Muzsika*, 1976. 10. 23. 10-11.

<sup>117</sup> 1955-1977 között volt a bábszínház igazgatója.

<sup>118</sup> Kovács Ildikó: Volt egyszer egy bábszínház. *Az irodalom visszavág*, 23-24. 2005. 1-2. 104.

tervezőkkel, írókkal, zeneszerzőkkel és színészekkel alakított ki termékeny alkotói kapcsolatot. Az addigra kialakult formanyelv tovább gazdagodott az új impulzusok által, elsősorban az alkotótársaknak és a fiatalabb bábos generációkkal való találkozásnak köszönhetően. A fiatal bábosoknak pedig folyamatosan adta át tudását, nemcsak a rendezések során, de külön táborok és workshopok keretében is. Ez volt az ő iskolája, ahogy sokan nevezték a tanítványai közül. Még adatszinten is nehéz összegyűjteni, hol, mikor és mit rendezett Konstancától Zalaegerszegig, hogy csak a térben két legtávolabbi helyet emeljem ki, mely időben is a két szélső pontja ennek a korszaknak. A *Vihart* 1986-ban rendezte Konstancában, Magyarországon pedig a *Hófehérke* volt az egyik utolsó rendezései közül, 2001-ben, a Zalaegerszegen frissen megalakult Griff Bábszínházban.<sup>119</sup> Ennek az alkotói periódusnak a sajátossága, hogy egyes darabok, mint visszatérő témák folyamatosan foglalkoztatták, több bábszínházban is megrendezte ezeket. Ilyen volt a *Micimackó*, *A haza*, *Hófehérke*, *Plüm-plüm kalandjai*, *Pinocchio*, *Don Quijote*, azután a vásári bábjátékok, mint a *Vitéz László*, *Vasilache*, *Kasperek* darabok. A többszöri színrevitelt olykor a praktikum és a jó gyakorlat átadása alakította, de több esetben a belső vágy, hogy a témát tovább gondolva, újrendezve, a korábitól eltérő előadás szülessen.



8. kép *Bóbita a tündér*, Bóbita Bábszínház

Hosszú idő után először, a nyolcvanas évek derekán a pécsiek hívták meg Kovács Ildikót Magyarországra. Két előadást rendezett a Bóbita Bábszínházban: Weöres Sándor versei felhasználásával a *Bóbita a tündért* (8. kép) és a *Fütyös és a robotok* című mesét. Majd Kecskemétről a Ciróka Bábszínház fiatal csapata kérte fel, hogy csatlakozzon hozzájuk, és ezzel kezdetét vette egy olyan műhelymunka, mely mind a rendező formanyelvét, mind a Ciróka játékstílusát egyedülállóvá tette, és amely a művészi értékén túl is hatással volt a magyarországi bábszínházi struktúra átalakulására és az akkor még hiányzó bábos szakképzésre.

A struktúra átalakulásának egyik meghatározó momentumára maga Kovács Ildikó emlékszik vissza: „Még a 70-es évekből ismertem Báron Lászlót, a lelkes bábszínház-alapító kiváló képzőművészt, azt is tudtam, hogy átadta a stafétát ennek a fiatal csapatnak. [...] Én éppen beleszóppentem a kis

<sup>119</sup> Csak felsorolás szinten említem itt meg a városokat, melyek bábszínházaiban rendezett: Nagybánya, Konstanca, Bukarest, Nagyszeben, Temesvár, Arad, Marosvásárhely, Szatmárnémeti, Vidin, Budapest, Pécs, Kecskemét, Győr, Debrecen, Eger, Zalaegerszeg. Vö. *Kovács Ildikó bábrendező*. i.m. 333.

csapat és a drámai színház »drámaian« konfliktusos napjaiba, [...] Czipott Gábor, akkoriban a csapat felelőse, képviselője kijelentette, hogy ő feladja ezt a »játékot« [...] elképedve és felháborodva az ellen, hogy egy fiatal tehetséges csapat megsemmisíti önmagát, azt találok tanácsolni, hogy legyen ebből egy nyilvános botrány, figyeljen fel erre a hivatal, a média. [...] Felmondtak mindnyájan, botrány nem következett be, és ott találták magukat egy ingatag, kis alapítványi támogatásra szorulva! [...] részben felelősnek éreztem magam ezért a helyzetért,



9. kép Kovács Ildikó és Kemény Henrik a Cirókásokkal

másrészt a tehetséges, rokonszenves mivoltuk miatt örömmel felvállaltam felkérésükre egy rendezést. Ebből az első »könnyelmű« lépésből hétéves szoros szakmai együttműködés született!”<sup>120</sup> Olyan előadásokkal, mint a *Sose halunk meg*, *Purgateátrium*, *A haza*, *Szt. Kristóf legendája*, *Don Quijote de...*, csak hogy a legkiemelkedőbbeket említsem. (9. kép)

1996. június 23-30. között Budapesten került megrendezésre a Bábművészek Nemzetközi Szövetsége (UNIMA) 17. kongresszusa és világfesztiválja. A négyévente különböző országokban megrendezésre kerülő esemény az egyik legjelentősebb szakmai találkozója a világ bábosainak. Körképet nyújt a világ bábművészetének aktuális helyzetéről, a tradicionális formák továbbélésétől a formabontó, újító kísérletekig. A kongresszus egyik témája volt a különböző kultúrák kölcsönhatása a bábszínházban.<sup>121</sup> Ez a téma kínálta magát, hiszen egy világfesztivál a legjobb alkalom arra, hogy egymás mellett mutatkozzanak be a tradicionális ázsiai, európai bábjátéktípusok és az ezekből merítő interteátrális megoldások. A bábszínházban az egymást keresztező kulturális hatások sokkal jelentősebbek, hiszen itt egy-egy kiforrott bábtypus, az ehhez kapcsolódó mozgatósi technika és scenikai megoldás (színpadtípus) alapjaiban határozza meg egy előadás formanyelvét.

Amíg a 20. század közepén az interteatralitás pusztán egy bábtechnika transzponálását jelentette az eltérő kulturális és ideológiai keretbe (mint Obrazcovnál a vajang vagy a fekete színház), megfosztva a bábtypust az eredeti vallási és kulturális kódrendszerétől, kiragadva komplex társadalmi háttéréből, addig a nyolcvanas évekre ez a tendencia egyre tudatosabb

<sup>120</sup> *Ciróka krónika*. Szerk. és az összekötő szöveget írta: Fekete Anetta, Kecskemét, Ciróka Bábszínház, 2006. 39-40.

<sup>121</sup> *Puppet art at the turn of millenium*. (Bábművészet az ezredfordulón, Előadások az UNIMA 17. Kongresszusán) szerk.: Szilágyi Dezső, Budapest, UNIMA Magyar Központja, 1996.

átvétellé vált, megismerve és megértve a másik kultúra hagyományát, világképét.<sup>122</sup> Vagyis a 17. UNIMA Kongresszus tematikájában is az interteatralitás jelentőségére, mint a bábművészet egyik legmeghatározóbb világjelenségére irányította a figyelmet. Az egymást keresztező kulturális hatásokról beszélt Dadi D. Pudumjee indiai bábművész is, aki kiemelte az oda-vissza hatást. Példaként említette Obrazcovot, aki – átvéve a jávai wayang golek bábtípusát – kifejlesztette az európai vajangot, de evvel ő is hatott az indiai pálcásbáb modernizálására.<sup>123</sup> A korszak meghatározó bábművészei közül, akik részt vettek a fesztiválon, olyan rendezőket említhetünk, mint: Josef Krofta, Michael Meschke, Frank Soehnle, Eric Bass, Krzysztof Rau, Massimo Schuster, Jan Dvořák,<sup>124</sup> és a sorba tartozik Kovács Ildikó is.

A kecskeméti Círóka Bábszínház két előadással mutatkozott be a fesztiválon: az *Odüsszeiá*val Jan Dvořák és a *Don Quijote de...* cíművel Kovács Ildikó rendezésében. Mindkét előadás meghatározó volt a társulat művészi fejlődésében, mindkettőben tízéves útkeresés eredményei összegződtek. Kovács Géza igazgató tudatosan törekedett olyan rendezők meghívására, akikre mesterként tekintett a társulat, így a munkafolyamat mindig együtt járt a bábos horizont szélesítésével is. A koncepció részeként 1997-ben Peter Schumann tartott workshopot Kecskeméten a hazai bábosoknak.<sup>125</sup> Ez azért is volt fontos, mert ekkor még nem volt egyetemi szintű bábszínész képzés, a legtöbb bábszínház maga nevelte ki tehetséges fiatalokból az utánpótlást. Ez tükröződött a kritikai visszhangokban is, melyek átfogóan írtak a fesztivál előadásairól, de általánosan az előadások gyengeségeként említették a színészi játékot.<sup>126</sup>

Munkásságának utolsó éveiben már csak ritkán látogatott Magyarországra. Hosszú kihagyás után 2004-ben Meczner János, a Budapest Bábszínház igazgatója, egy rendezés erejéig hívta meg Kovács Ildikót, ez lett a harmadik *Don Quijote* színrevitele. Pályi János *Órajáték* című vásári játéknak létrehozásában vett részt utoljára. Kolozsváron az *Ördögverő jóbarátok* című előadás volt az utolsó rendezése 2007-ben a Puck Bábszínházban.

Kovács Ildikó korpuszát alapjaiban határozza meg az a marginális beszédpozíció, amelyben több szempontból is állt. Több interjúban és írásában is megemlíti ebből fakadó nehézségeit a pályája során. A magyar bábtörténet *határon túli*, míg a román *kisebbségi* bábrendezőként tekintett rá, vagyis mindkét ország marginalizálta őt. Saját pozíciójának

---

<sup>122</sup> Henryk Jurkowski: Az európai bábjáték találkozása a világ bábkultúráival. in: uo. 24-32.

<sup>123</sup> Dadi D. Pudumjee: A különböző kultúrák kölcsönhatása a bábszínházban. in: uo. 45-48.

<sup>124</sup> Balogh Géza: Mitől báb- a színház? *Critikai Lapok*, 1996. 9. 2-5.

<sup>125</sup> vö. Regős János: Kenyér és báb. *Színház*, 1997. 10. 40-44.

<sup>126</sup> Bóta Gábor: Bábfesztivál Budapesten. *Kritika*, 1996. 9. 42-43., Galántai Csaba: Hol volt, hol nem volt. *Critikai Lapok*, 1996. 9. 5-6.

jellemzésére a „csak” szócskát találta a legmegfelelőbbnek: „csak magyarnak születtem Romániában”.<sup>127</sup> Ez egész munkásságának megítélését jelentősen meghatározta. Kovács Ildikó pályaképe a magyar határon túli kisebbség történetével ugyanúgy összeolvasható, mint a hazai bábszínházi struktúra történetével. Szakmáját, a rendezést autodidakta módon sajátította el.<sup>128</sup> Ez adódott egyrészt a bábrendező képzés hiányából, másrészt személyiségjegyeiből és gondolkodásmódjából is. Pályaképéből kirajzolódik, hogy az eltérő bábszínházi struktúrák kontextusában hogyan nyílt lehetősége érett rendezői tapasztalataival meghatározó szerepet betölteni a kilencvenes évek átalakuló magyar bábos közegében.

### **1.5. Kovács Ildikó szerepe a bábelméleti diskurzusban**

Mivel előadásai csak részben rekonstruálhatók a dokumentumok alapján, ezért is fontosak azok a szövegek, melyek a játékgyakorlatot interpretálják, egyben a korszak bábelméletét gazdagítják. A bábu differenciált esztétikai megközelítése olvasható ki a korszak bábművészeinek írásaiból. A bábművészet meghatározó képviselői a bábműfaj autonómiájának megteremtésekor tudatosan fordulnak a poétikai stíluseszközökhöz. Ugyanarra a diszkurzív problémára mindhárman eltérő úton közelítenek, ezért jutnak más megállapításra: Obrazcov allegorikusnak nevezi a bábjátékot, s ezzel a gondolat képi megfogalmazását helyezi előtérbe. Az absztrakció útján jut el az allegóriáig: „A bábu azáltal, hogy nem ember és nem élőlény, hanem tárgy, jellegében máris allegorikus. [...] a báb életre kelése, az allegória feladatát hivatott szolgálni, vagyis az emberi jellemek és emberi helyzetek végletes általánosítását, végletes tipizálását.”<sup>129</sup> Szilágyi Dezső metaforikus jellegűnek véli, mely gondolati kapcsolatot teremt távoli dolgok közt. Ezzel az egész műfaj kultúrtörténeti aspektusára irányítja a figyelmet. A keleti világképből kiindulva az ember egzisztenciális helyzetének reprezentációs lehetőségét látja a bábszínházban.<sup>130</sup> Ahogy a bábos mozgatja a bábját, azzal felmutatja azt a determinált világképet, melyben minden földi halandó sorsa Isten kezében van. Kovács Ildikó pedig szimbolikusnak tekinti, mivel az a legteljesebb, egyben a legtágabb lehetőség a bábban rejlő többletjelentések komplex kifejezésére. Az

---

<sup>127</sup> Köllő: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. 35-42.

<sup>128</sup> „Felsőfokú végzettség nélküli autodidakta rendező vagyok. Kétszer felvételiztem sikertelenül: 1950-ben Filmoperatőr szakra, 1951-ben pedig Színházrendező szakra.” uo. 35-42.

<sup>129</sup> Szergej Obrazcov: Mi a báb? in: *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk.: Tabay Ede, Budapest, Népművelési Intézet Oktatási Osztály, 1978. 45.

<sup>130</sup> Szilágyi Dezső: A bábjáték műfaji sajátosságai. in: *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, 23.

emberi világ jelképének, öntörvényű lénynek tartja a bábut. „Áttételessége, jelkép-jellege növeli művészi hatóerejét.”<sup>131</sup>

Szilágyi Dezső és Kovács Ildikó bábelméleti írásai közel egy időben születtek, de távol egymástól, két eltérő színházi közegben és hagyományban. Összevetve a két szöveget azonban kiderül, hogy szemléletmódjuk, elgondolásuk a bábszínházról nem áll olyan távol egymástól, mint ahogy ez az előadásokból feltételezhető. Szilágyi Dezső *Korunk bábművészete* című tanulmánya 1971-ben jelent meg,<sup>132</sup> már több zenei mű bemutatása után. A kialakult játégyakorlat tapasztalatait rögzítette szövegében. Ugyanígy tett Kovács Ildikó is *A bábu esztétikája – és jövője* című cikk megírásakor 1972-ben.<sup>133</sup> Ha egymás mellett olvassuk a két írást, kirajzolódnak azok az azonosságok és eltérések, melyekből érthetővé válik a különböző formanyelvű előadások létrejötte. Szilágyi Dezső meghatározó intézményvezetőként és egy egész művészeti terület irányítójaként sokkal tudatosabban tervezett és programszerűen építkezett – ez kitűnik szövegéből, tudatos művészi koncepciójából és műsorpolitikájából is. A tanulmány első része a bábjáték műfaji sajátosságait veszi számba, második része pedig a zenei bábszínház sajátosságait mutatja be, reflektálva a sikerekre. Vele szemben Kovács Ildikó egy kisebb bábszínház rendezőjeként (nem is akkora felelősséggel a vállán) a saját művészi útkeresését szabadabban (természetesen az adott politikai rendszer keretei közt), kisebb reflektorfényben, de nem is olyan nagyságú elvárásokkal szemben élhette meg. Tegyük hozzá kiegészítésként, hogy Szilágyi Dezső ekkor már az UNIMA Végrehajtó Bizottságának a tagja és 1972-től a Kiadványi Bizottság elnöke, vagyis a nemzetközi szakmai élet egyik vezető pozíciót betöltő résztvevője is. Szerkesztői munkájának eredménye több hiánypótló album, melyek átfogó képet kívántak nyújtani az adott korszak bábművészetéről.<sup>134</sup>

A bábszínpad kínálta absztrakciós lehetőségeket mindketten a bábszínház egyik, a színművészet többi területétől leginkább eltérő esztétikai sajátosságának vélik. A zárt, homogén bábszínházi formának a bábszínpadi illúzió megteremtése az elsődleges célja, mely nem tűr el semmiféle illúziótörést, mivel azt a bábszínházi varázslat megtöréseként értelmezi. A tiszta bábjáték gyakorlata ezért válik hosszú időre a bábművészet egyetlen esztétikailag elfogadható paradigmájává. Valójában a homogén bábszínházi formában valósul meg a Bécsy Tamás által egynemű közegnek nevezett alapkritérium. Az egynemű közeg a tiszta bábjáték

---

<sup>131</sup> Kovács: *A bábszínpadi rendezés*. 3.

<sup>132</sup> Szilágyi Dezső: *Korunk bábművészete*. in: *Zene és bábszínpad*. Budapest, Zeneműkiadó, 1971. 7-59.

<sup>133</sup> Kovács Ildikó: *A bábu esztétikája – és jövője*. *A Hét*, 1972. 3. 10-11.

<sup>134</sup> Henryk Jurkowski: „Megszállott terjesztője volt a magyar kultúrának” in: *Art Limes Báb-Tár XV.*, 2013.3. 31-35.



esztétikájában artikulálódik, melyet először Balázs Béla fogalmaz meg a 20. század elején, felvetve ezzel a színpadi stilizáció problematikáját az anyagszerűség szempontjából. A bábszínpad sajátosságairól így ír: „Itt nincs meg az áthidalhatatlan disszonancia az eleven színész és a halott milieu, a jelenvaló cselekvés és az ábrázolt tér között. Itt minden egyformán ábrázolás, és ezért egyanyagú, teljesen homogén művészi kép lehet az egész. Avval, hogy ugyanaz faraghatja meg a színészt, aki a díszletet festi, a stilizálásnak olyan artisztikus harmóniája érhető el, amelyet az »igazi« színpad még csak nem is ambicionálhat.”<sup>135</sup>

Ugyanezt a problémát fejt ki Kovács Ildikó is, mi több kihangsúlyozza a képzőművészet jelentőségét a bábszínházban: „A bábu úgy alakul, ahogy azt az író, a képzőművész kívánja. Nem kötik a színész hús-vér adottságai. A bábu képzőművészeti alkotás, tehát itt a képzőművész teremt meg a »színészt«, díszletteret, egy világot szerkeszt köréje. A nagyszínházi tervező keretet teremt a színész számára. Két anyag áll a rendelkezésére, amelyek között minőségi különbség van: a hús-vér színész és az élettelen anyagok, amelyek ruha, díszlet formájában keretül szolgálnak a színésznek. A bábszínház viszont az egyenértékű anyagok színháza, s itt a tervező teljes világot kell hogy teremtsen a színek, formák, anyagok segítségével.”<sup>136</sup> Majd ezen is túllép, amikor azt mondja: „A bábszínház az anyagok színháza.”<sup>137</sup> Ezzel kitágítja a bábszínház kereteit és megnyitja az utat a nonfiguratív ábrázolás felé. Bár Szilágyi Dezső ezt nem mondja ki, de Koós Iván tervezővel több előadás kép- és anyaghasználatában megmutatkozik ugyanez a szemléletmód.<sup>138</sup> A zenei bábszínház egyik jellegzetessége éppen ebben ragadható meg: „Az anyagszerűség elve a modern bábalkotások legfontosabb princípiuma lett. A bábjáték a maga anyagi mivoltát hangsúlyozza.”<sup>139</sup> A képzőművészet felől közelítenek ahhoz az új színpadi formához, mely a zene absztraktságával ekvivalens. Ehhez a szürrealizmus, konstruktivizmus, de akár a tasizmus, pop art stíluselemeiből is merítenek. Megmaradva a lírai dekorativitás homogén illúziókeltő konvencióján belül.

A stilizálás radikális foka az, ami a bábszínházat a kortárs képzőművészethez közelítette, míg a korszak színművészete a realista színpadi konvencióba volt beleragadva. Ez a fajta mozgó képzőművészet a formanyelv újragondolását igényli: „A bábu stilizációja a játék

---

<sup>135</sup> *Mai magyar bábszínház*, szerk.: Szilágyi Dezső, Budapest, Corvina, 1978. 23. Hasonlóan fogalmazta meg korábbi művében is. Vö. Balázs Béla: *Dramaturgia*. 1918. 11.

<sup>136</sup> Kovács: A bábu esztétikája – és jövője. 10.

<sup>137</sup> uo. 10.

<sup>138</sup> A bábszínházi anyaghasználat egyik karakteres példája a *Petruska* előadás Részeg figurája. A báb feje egy borospalack, melyben mozgatása közben lötyög a vörösbor. Ezzel metaforikusan utal a dramatikus alak legjellemzőbb tulajdonságára. Lásd: Passuth Krisztina: *Koós Iván*. Budapest, Corvina, 1984. 165.

<sup>139</sup> Szilágyi: Korunk bábművészete. 34.

összes többi összetevőjére is kihat: a dialógusnak, a díszletnek, a kelléknek, a színészi hangnak és mozgásnak, stb. ugyancsak a lényegre sűrítés az alapvető esztétikai követelménye. Ha az összes elem engedelmeskedik az egységes stilizáció igényének, akkor a bábjáték az esszenciálisra sűrítés művészetévé válik.”<sup>140</sup> – írja Szilágyi Dezső.

Szembetűnő hangsúlyt fektet mindkét írás annak megállapítására, hogy a bábjáték egy olyan komplex színházi műfaj, melyben a különböző művészeti ágak: irodalom, zene, képzőművészet, mozgás egyenrangú alkotórészekként szerepelnek. Emellett mindketten kijelentik, hogy korukban a többi művészeti ággal is egyenrangúvá vált a bábszínház. Kovács Ildikó szavaival élve a bábu olyan lehetőségeket kínál, „amelyek felhasználásával teljes értékűen, a többi művészetekkel egyenrangúan beszélhetünk az élet dolgairól.”<sup>141</sup> Ennek felismerése elengedhetetlenül fontos az egész műfaj önértékelése szempontjából. „A modern bábszínház karakteres esztétikai sajátosságai miatt egyedülálló, autonóm művészet.”<sup>142</sup> – jelenti ki magabiztos határozottsággal Szilágyi Dezső, mivel eddig jobbra degradálták, a szocialista gyereknevelés hatékony kiszolgálójának tekintették a bábjátékot.

A műfaji meghatározáshoz tartozik elsődleges elemként maga a bábu: „a bábszínház alfája és omegája” – ahogyan Kovács Ildikó nevezi.<sup>143</sup> A közös gyökér és a megegyező elvek után mégis ez az a pont, ahol a két szemlélet, – mint egy fa törzséből a különböző irányba növő ágak eltávolodnak egymástól. A kétféle formanyelvi szemléletmód illeszkedett a korszak nemzetközi tendenciáihoz, ahogy ezt Henryk Jurkowski egy összefoglaló tanulmányában bemutatja. Az egyik tendencia, amelyet Craig elméletéből vezet le, a homogén anyagú, egységes képzőművészeti világú, bábszínpadi illúziót megtartó elv. A másik irányzat a nyitott formán alapul. A bábu mellett a bábszínész és a különféle színpadi eszközök egy heterogén, de koherens színpadi világot teremtenek.<sup>144</sup> Ez a kétféle irányzat szinte programszerűen megmutatkozik a két alkotó munkáiban megformált bábszínpadi nyelvben.

Szilágyi Dezső báb koncepcióját Craig elméletéből és a Bauhaus kísérleteiből vezette le. A bábusnak mint képzőművészileg artikulált színpadi figurának – a vele homogén színpadi kifejezőeszközökkel együtt – plasztikájában és mozgásában nagyvonalúan és lényegre törően kell az élő ember illúzióját keltenie.<sup>145</sup> A „lényegretörő” kifejezés azonban a sematikus

---

<sup>140</sup> uo. 28.

<sup>141</sup> Kovács: A bábu esztétikája – és jövője. 10.

<sup>142</sup> Szilágyi: Korunk bábművészete. 24.

<sup>143</sup> Kovács: A bábu esztétikája – és jövője. 11.

<sup>144</sup> Henryk Jurkowski: Artistic Tendencies in Modern Puppet Theatre. in: *The World of Puppetry*. Szerk.: Szilágyi Dezső, DDR-Berlin, UNIMA, 1989. 12.

<sup>145</sup> Henryk Jurkowski: „Megszállott terjesztője volt a magyar kultúrának” 34.

stilizáció zsákutcájába vezetett. Vele szemben Kovács Ildikó a bábút mindig tragikomikusnak véli, és így is viszonyul hozzá: „A bábu él. Éli a maga sajátosan tragikomikus életét. Ez a tragikomikus jelleg határozza meg a műfaj alaphangját is.”<sup>146</sup> Ez az alapja az esztétikai különbségnek, ami a színpadi stilizáció folyamatában az emberbábu mint forma kialakításáig vezette. Írásában is hangsúlyozza a bábu groteszkségét, amit a képzőművészeti megformáláson túl a mozgás és a karakter-kialakítás színészi eszközeire is kiterjeszt. Emellett a groteszkség mindig társul egyfajta naivitással is, mely a bábu esendőségét, tragikomikus létét erősíti. A groteszkség kifejezésére az emberi mozgásformák közül a pantomimet találja a legmegfelelőbbnek, mely alkalmas a szavak nélküli kommunikációra is, ezzel tágítva a kifejező eszközök spektrumát. A bábu és a pantomim kombinálása adja formanyelve sajátos jellegét, mely nem zárja ki az emberi test megjelenési lehetőségét a bábszínház eszköztárából. A diverzitáshoz társul egyfajta ironikus szemlélet, mely azt erősíti meg a nézőben, hogy amit a színpadon lát, az játék, nem pedig egy mesebeli illúzió-világ. A nyitott heterogén forma létjogosultságát már Henryk Jurkowski is leírja a hetvenes évek elején. A tisztán homogén egyanyagú formát elavultnak tekinti, és az élő színész és a báb együttes megjelenése mellett áll ki.<sup>147</sup> Ez az elméleti paradigmaváltás lassan nyer teret a bábszínpadi gyakorlatban. A továbbiakban ezt elemezzük Kovács Ildikó rendezésein keresztül.

---

<sup>146</sup> Kovács: A bábu esztétikája – és jövője. 11.

<sup>147</sup> Jan Dorman színházára hivatkozik, aki Lengyelországban először, már az ötvenes évektől ezzel a heterogén formával kísérletezett. Henryk Jurkowski: A bábszínház jövője. *Forrás*, 1971. 1. 72-74.

## 2. A homogén bábszínházi paradigmától az emberbáb mint forma megtalálásáig

Kovács Ildikó rendezéseiben a bábszínház, az egyenrangú modulok: szöveg, vizuális elemek, zene, mozgás alkalmazásával, mindig komplex műfajként artikulálódik. Reprezentatív előadásainak rekonstruálásán keresztül nyomon követhetjük, hogyan jut el a minimalista stilizáció homogén formáitól a groteszk heterogén konvenció diverzitásáig. Mindeközben, az előadások rekonstruálása mellett, fontos kitérnünk azok bábtörténeti, politikai kontextusba helyezésére is, mert így Kovács Ildikó munkásságát szélesebb horizontból vizsgálhatjuk.

Helyzetéből adódóan fontos figyelmet kell szentelnünk a román színházi közegre, melyben dolgozott. Barátsága Harag Györggyel és román rendezők (Liviu Ciulei, Lucian Pintile, Radu Penciulescu, Andrei Serban, Dan Micu, Silviu Purcărete) előadásai hatással voltak színházi gondolkodására, a groteszk irányába elmozduló testfelfogására, vizuális kifejezésmódjára. A hatvanas évek elején, pár év alatt, egy fiatal rendezőgeneráció vette át a színházak irányítását, amelynek képviselői a realista színházi formán túllépve újra teatralizálták a színházat.<sup>148</sup> Ez a folyamat a színház mint komplex jelrendszer autonómiáját jelentősen erősítette az irodalommal szemben. Az előadásszöveg nem illusztrálta a dramatikus szöveget, ezáltal az elveszítette dominanciáját a többi alkotóelem felett. Ehhez hozzájárult a román cenzúra mechanizmusa is. A cenzúrának két korszaka volt: 1947–1977 között intézményesen működött, az erre kialakított Sajtó- és Kiadói Főigazgatóság irányítása alatt, míg az 1977–1989-es időszakban ez az intézmény megszűnt, a cenzúra azonban megőrizte, sőt megerősítette felügyeletét, sokkal alattomosabbá vált, kifejlesztette az alkotókban az öncenzúra mechanizmusát is.<sup>149</sup> Először csak a színpadi szövegeket vizsgálták politikai szempontból, a többi szegmens üzenethordozó jellegét figyelmen kívül hagyva. A módszerek azután az évtizedek során folyamatosan átalakultak, egyre rafináltabbá és burkoltabbá váltak, a színházak vezetői és a rendezők kénytelenek voltak ehhez alkalmazkodva, egyre kifinomultabb védekező stratégiákat kidolgozni. A hetvenes évek elején vezették be az ún. „vizionálást”<sup>150</sup>, mely már nem csak a szöveget, de a színház nonverbális elemeinek jelentéskörét is ellenőrizte. Viszont ha valamely elemet el tudtak kellőképpen távolítani az eredeti utalástól, azt már elfogadta az ellenőrző szerv. A színházi kettős beszéd lehetőségét

---

<sup>148</sup> Vö.: Harag György *színháza*. Szerk.: Nánay István, Budapest, Pesti Szalon, 1992.

<sup>149</sup> Liviu Malita: Ceausescu színházba megy. *Színház*, 2009. 5. 60-64.

<sup>150</sup> Ez a Bulandra Színház 1972-es *Revizor* előadásának betiltásához kapcsolódott. Ennél az előadásnál vált nyilvánvalóvá a verbális szöveg eltérése a vizuális szövegtől. Liviu Ciulei igazgatót leváltották, Lucian Pintile, a darab rendezője útlevelet kapott, melyhez hozzátették, hogy nem kell hazatérnie. (Ez bevett szokása volt a hatalomnak a nemkívánatos művészek eltávolítására, ugyanis nagyon adott Románia a látszatra.) Vö.: Molnár Tibor: Ciulei és a revizorok, *A Hét*, 1991. 07. 18.

kialakítva a színháztól a metaforikus képszínház eszközeinek gondolatközvetítő szemiotikai lehetőségei felé fordultak. A hatvanas és hetvenes években a magyar és a román színházi kritika is segített létrehozni azt az értő befogadói közeget, melyben fontos előadások születhettek meg. Az erdélyi színházi kritika szakfolyóiratok híján a hetilapok hasábjain kapott teret,<sup>151</sup> ezáltal közvetlenebbül segíthette a paradigmaváltó előadások befogadást, ezzel is hozzájárulva a színház–kritikus–közönség közötti értelmezői mező kialakulásához.

Kovács Ildikó ebben az inspiráló közegben bábszínházi rendezőként vonzódott a gyerek- és világirodalom jelentős alkotásaihoz: *Pinocchio*, *Micimackó*, *Hófehérke*, vásári bábjáték hagyomány, *Don Quijote*, *Übü király*, *Vihar*, *Szentivánéji álmom*, stb. Melyekben a szöveg a többi modullal egyenrangú komponensé válik. A következő fejezetekben az előadások sűrű leírásán túl nyomon követjük a rendezői formanyelv változását mely bizonyos előadásokon keresztül jobban érzékeltethető, ezzel is árnyalva a rendezői korpusz sokszínűségét és egyedülállóságát. A kiválasztott dramatikus szöveg vagy irodalmi mű mindig a kiindulópontot jelenti rendezői munkája során, erre épül a színpadi forma komplex konstrukciója, mely ezáltal mindig egyenrangú modulként szervesül az irodalmi alapanyaghoz. Ez teszi lehetővé a szöveg, a vizualitás és a játék egyenrangúságát, egyensúlyát és egységét.

Az előadások rekonstruálásához videofelvételek állnak a rendelkezésünkre, kivéve az *Emberke, oh!* és a *Szentivánéji álmom* című előadások esetében. Ezeknél csak az írásos dokumentumokat, szöveggönyvet, fotókat tudjuk felhasználni forrásként. A román nyelvű előadások esetében (*Übü király*, *Vihar*) az előadás nyelvi rétegét elemzésünkben figyelmen kívül hagyjuk. Az előadások komplex konstrukciók, melyekben az író, tervező, zeneszerzőn kívül a színészek is alkotótársaként vettek részt. Az összeszokott közös munkával magyarázható, hogy azok a legkiemelkedőbbek, melyeket a két, számára is legfontosabb közösséggel: a kolozsvári és a kecskeméti társulattal hozott létre. Talán a korlátok és a cenzúra is hozzájárult, hogy a bábszínház kínálta lehetőségekben találta meg a kifejezés szabadságát, melyre nem irányult akkora figyelem a hatalom részéről.

## 2.1. *Emberke, oh!*<sup>152</sup> – avagy a minimalista stilizálás

Obrazcov egyéni műsorszámokban – mint a már említett *Én és a kisasszony* című románc – a kesztyűsbáb technikát egyszerűsítette a végletekig. Ezzel a bábszínházi absztrakció egyik végpontjáig ért el, amikor a parván fölött megjelenő csupasz kéz kinyújtott ujján egy fehér,

<sup>151</sup> Ilyen lapok voltak az *Utunk*, *A hét*, *Igazság* mind a saját kritikus körével, és beazonosítható látásmódjával.

<sup>152</sup> Kovács Ildikó: *Emberke, oh!* Nagyvárad Allami Bábszínház, 1958.

jelzés nélküli, vagy csak minimális, két x és egy vonal jelzéssel kialakított gömb jelöli az embert. Ez az ikonikus bábfigura egyenértékű Malevics *Fekete négyzetével*, mivel ezen a módon tovább már nem egyszerűsíthető az emberi alak. Még ebben a minimális formában is megmarad a bábszínház szubsztanciája melyet Obrazcov megfogalmazásában Kovács Ildikó is sokszor idéz, miszerint: „A báb szíve az ember tenyerében dobog.”<sup>153</sup> A projektálás ennél a mozgatási típusnál a legközvetlenebb, vagyis nincs közvetítő eszköz, akár zsinór, pálca, rúd, vagy bot, mely a mozdulat áttételét lehetővé teszi, itt maga az emberi kéz közvetlenül fejt ki a mozdulatot, kelti életre a bábút.

Kovács Ildikó felismerte, hogy a végletekig absztrahált bábforma alkalmas a filozofikus gondolatok közvetítésére, ez ösztönözte az *Emberke oh!* című előadás születését. Mészöly Miklóssal közösen alakították ki a szövegkönyvet. A saját országuk diktatúrájában megélt félelmeiket sűrítették a jelenetekbe. Szándékosan kerülték a verbalitást, csak az érzelemkifejező „oh” szócskát használva kódolták színpadi cselekvésbe és képekbe a gondolatokat.



10. kép *Emberke, oh!* Nagyvárad Állami Bábszínház

Az elképzelésük az volt, hogy a darab világteremtéssel kezdődjön, hiszen ez egyben a teátrális világ megteremtésének is a csodája. Az emberi kéz mutatóujjára, mely a paraván mögül felemelkedik, rákerül egy fehér golyó, ráfestett szem jelzéssel, és megmozdul a kéz. Ezzel megszületik egy bábfigura. Egy kis lény, aki esendő, kíváncsi, szerethető és kiszolgáltatott, olyan, mint mi magunk. Ez a bábszínház ősi csodája, ahogy Kovács Ildikó nevezte: „a bábszínház mágijája”.<sup>154</sup> Az ember egyik antropológiai sajátossága, hogy a tárgyakat életre kelti, átélkesíti, ezért is animátor több nyelvben a bábú megmozdítójának megnevezése. És ahogy a gyerekek elég, hogy két pontból és egy görbe vonalból emberi arcra ismerjen, a kézre húzott gömb, minimális, arcra utaló jelzéssel is emberként értelmeződik. Kovács Ildikó a bábszínháznak ezt az

<sup>153</sup> Kovács: A bábszínházi rendezés. 3.

<sup>154</sup> Kovács: A mágia színháza. 10.

ősi antropológiai sajátosságát tekintette a kiindulópontnak minden munkájában, legyen szó akár Micimackóról, akár egy elvont fogalom megjelenítéséről.

Kézenfekvő volt számára, hogy ez a minimalista, stilizált megoldás egy mélyebb filozófiájú téma vagy az aktuális társadalmi problémák elvonatkoztatott kifejezésére alkalmas. Ezen a ponton ragadható meg, miben is lépett túl Obrazcovon. Ő nem csak illusztrált egy verset humoros játékkal, hanem a bábot mint kifejezőeszközt a lényegi-filozofikus és aktuális, politikai-társadalmi problémák közvetítésére használta. A véleményformálást mindig a művészet egyik lényeges feladatának tekintette.

A nagyváradi bábszínház lehetőséget adott a rendező számára, hogy szabadon megvalósítsa elképzeléseit. Bár a cenzúra átalakította, az *Emberke, oh!*-t Obrazcov játékan túllépve mégis paradigmaváltó előadássá vált. Stilizáló látásmódján és metódusán Mattis Teutsch János hatása is kitapintható. Az elvonatkoztatás a reális formáktól, a sűrítés, szimbólumalkotás hatással volt színházi gondolkodására is. Mattis Teutsch művészet-filozófiai elgondolása – ahogy már korábban írtuk a vertikális és horizontális ábrázolás szimbolikájáról – párhuzamba állítható a rendezői elgondolással: a vízszintes a paraván síkja, mely mögül kiemelkedik az emberi kéz, vagyis a bábu, az ember jelképe, mely cselekvésével morális állásfoglalást reprezentál.



11. kép *Emberke, oh!* Nagyváradi Állami Bábszínház

Fux Pál tervezővel egymás elgondolásait erősítették a stilizációról. Az előadás dokumentációjában megőrződtek a bábtervek, és néhány fotó, melyeken jól megmutatkozik Fux Pál jellegzetes stílusa, mely egyszerre naiv, groteszk és szimbolikus. A főszereplő *Emberke*: egy kis, mintázott fej, nagy, rajzolt szemekkel. A két ujjon, a kezét kissé takaró kabátka látható. A többi szereplő is hasonló megoldású, csak a fejkarakterek és ruhajelzések eltérőek. A darab elején megjelenő Fény figura különbözik kissé vizuálisan a többitől. (10. kép) A kézfej csuklónál kapott egy gallért kis köpennyel, a tenyérben pedig ugyancsak egy nagy rajzolt szem motívum volt látható.

Kovács Ildikó eleget tett annak a követelménynek, hogy követni kell a szovjet művészetet. Viszont ezt szabadon értelmezte mind ideológiailag, mind formailag, a saját elképzelését követve az egyetemes és aktuálpolitikai mondanivalójának kifejezésére. Obrazcovval párhuzamosan Yves Joly jutott el más irányból a végső bábszínházi absztrakcióig, de egyikőjük sem használta társadalomkritikai eszközként a stilizált formát,

ahogyan Kovács Ildikó tette a sötét román diktatúra éveiben. Bármennyire is elvont és szimbolikus volt a politikai üzenet, nem csoda, hogy a teljes előadás sosem kerülhetett közönség elé. Az egyszemélyes cenzúra maga Margareta Niculescu volt, aki nem engedélyezte a teljes előadás bemutatását. Kovács Ildikó így emlékszik vissza erre: „A készülő előadást naponta ellenőrizték, mivel tematikája és kifejezési eszközei politikai és ideológiai szempontokból »gyanúsak« voltak.”<sup>155</sup> Mivel csak a darab első részét adhatták elő, ezért a kurta előadást megtoldották egy másik mesével. A *Kecefán vagy Hacafán*, mint egy Romeo és Júlia parafrázis, a romantikus tragédiákat parodizálta ki, és ez politikailag kockázatmentes volt a cenzúra szemében. Így szerepelt a két darab *Moment* címen az 1958-as bukaresti Nemzetközi Bábfesztivál versenyén. Ez azért is volt jelentős lépés, mert a romániai bábszínházak közül a nagyváradi kívül csak a Țândăricát és a krajovai bábszínházat válogatták be a programba. Az előadást részben elismerték, Csíky Boldizsár kapta meg a legjobb zene díját. Még így, megcsonkítva is nagy feltűnést keltett. Harro Siegel és Yves Joly személyesen gratulált Kovács Ildikónak. Ez volt az első jelentős nemzetközi sikere.

Az *Emberke, oh!* szövegét – mely a darab cselekményének leírása – összevetve a bábfesztivál programfüzetében<sup>156</sup> megjelent darabismertetővel, érzékelhető a cenzúra hatása az előadásra. A darab szövege nem maradt meg a nagyváradi színház archívumában, és Mészöly Miklós hagyatéka sem tartalmazza a kéziratot, viszont Kós Lajos a Bóbita bábegyüttessel színre vitte később, s az általa felhasznált szövegekönyv került kiadásra.<sup>157</sup> Ezt veszem alapul az összehasonlításhoz.

A darab világteremtéssel indul. A sötét színpadot egy fénysugár pásztázza, míg rátalál a paravánon egy csupasz kézre, mely megmozdul. Begurul egy fej, belebújik az ujj, megszületik Emberke egy *oh!* felkiáltással. Ezután az elemekkel kerül kapcsolatba: a széllal, a vízzel, a Nappal, majd megjelenik egy virág, mely hirtelen lánnyá változik. Az égi szerelem képe ez, de a harmónia nem tart sokáig. Gonosz erők, melyek maszkokként jelentek meg az előadásban, elrabolják az embertől a boldogságot szimbolizáló virágot. A szövegekönyv szerint az első rész végén még egy angyalszerű rendőr jelenik meg a világrend őreként, de erről az előadás ismertetőjében már nem esik szó.

A második részben mintha földi szinten ismétlődnének meg bizonyos motívumok. A virág itt egy hétköznapi lány, akitől gyerekei születnek Emberkének. A családi harmónia most sem tart sokáig, mert a fiúkat elviszik katonának. Ezen a ponton válik teljesen más

---

<sup>155</sup> Kovács Ildikó *bábredező*. 338.

<sup>156</sup> Festivalul internațional al teatrelor de păpuși și marionete, București 15 Mai-1 Junie 1958. programfüzet

<sup>157</sup> Mészöly Miklós: *Színházon kívül*. Pécs, Jelenkor, 2010. 207-230.



történeté a cenzúrázott előadás. Ebben a fiúk – megszokott népmesei fordulattal – vándorútra kelnek, és addig nem térnek haza, amíg el nem hozzák fáradozásuk gyümölcsét, melyet egy gyümölcsfa szimbolizál. Az ártó szellemek ezt már nem tudják elrabolni, mert erősek a gyökerei, és az egész család védelmezi. Ezzel a megnyugtató képpel szemben az eredeti elgondolás szerint a háború borzasztó képei láthatók kivetítve a háttérben, „ahogy a *Guernica* összegez”<sup>158</sup>. A teljes pusztulás után a paravánon, egy hatalmas talapzaton egy szoborszerű idom, majd rózsaszín léggömbök és fekete esernyők jelennek meg, a tömegünnepek lelkesítő zenéjének kíséretében. (11. kép) Hangfoszlányok demagóg szónoklat hatását keltik, amit lelkesült tömegzaj szakít meg. Belép Emberke, és félénken egy *oh!*-val véleményt nyilvánít. A szobor talapzatán talál egy kapcsolótáblát, ezt babrálja, belepiszkál a hatalmi gépezetbe, káosz keletkezik, tömegtüntetés. Berohan a Rendőr, ugyanaz a figura, mint az első részben, csak angyalszerűségétől megfosztva. Emberke a börtönbe kerül. Megjelenik a Művész, aki egy ecsetvonásra átfesti a rácsokat és téglaház emelkedik fel ablakokkal, a Rendőrt is átfesti újra angyallá, aki bemegy a házba, ami elrepül. Ez az idilli jelenet a művészet hatalmáról az álművészet kritikájává válik. A bábu egyedül marad a színpadon. Szürke, nyomasztó háztömbök jelennek meg a háttérben, mértani formák. Emberke ismerkedik az új környezettel. Idegen lények jönnek, akikkel nem ért szót. A történések egyre utópisztikusabbá válnak. Emberke elmenekül, majd egy rezervátumhoz ér, ahol ugyanaz a színpadkép várja, mint a második rész elején. Ott találja a lányt is. Minden újakezdődik, Emberke újra reménykedik.

A zárt, homogén forma hosszú időre meghatározó bábszínházi konvenció marad. Kovács Ildikó leginkább gyerekelőadásaiban alkalmazta. Az életkori sajátosságokat szem előtt tartva a bábszínházi illúzió megteremtését, az életre keltés csodáját tartotta fontosnak megjeleníteni a gyerekek számára. Először felnőtt közönségnek szánt darabjaiban lépett túl a homogén formán. Az *Emberke, oh!* eredeti változatában sosem került színpadra. Erről évtizedekkel később így nyilatkozott: „...a mai napig nem tudom még egyszer előadatni. [...] Ezt az előadást a mai napig nem vállalta senki.”<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> uo. 221.

<sup>159</sup> Köllő: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. 39.

## 2.2. Az emberbáb mint forma megtalálása. A kolozsvári korszak játékgyakorlata.

„Én meg kell teremtem a magam zárt, kerek egészét!”<sup>160</sup>

Talán az egyik legizgalmasabb kérdés a színházban, hogyan alakul ki egy rendező sajátos, egyéni, mindenki mástól eltérő, össze nem téveszthető színházi formanyelve. Melyek azok az impulzusok, amelyek hatnak rá, milyen hagyományból merít, milyen társadalmi (politikai) rendszer befolyásolja, milyen az a társulat, amellyel létre tudja hozni ezt a színházi formát. Kovács Ildikó kolozsvári munkásságát tanulmányozva egyre jobban kirajzolódik az a rendezői gyakorlat, mely meghatározza előadásai formanyelvét. Elsődleges szempontom a báb és ember viszonya felől értelmezni az előadásokat. A kiemelt előadások hatása a politikai-kulturális elzártság miatt nem érvényesülhetett a maga korában, és évtizedekkel később is csak egy szűkebb szakmai körben vált ismertté Magyarországon.

A bábmozgatás és a táncoló emberi test közötti kapcsolatra már Kleist ráirányítja a figyelmet *A marionettszínházról* című esszéjében.<sup>161</sup> A marionettbáb mozgató animátort figyelve kifejti, hogy minden táncos, aki tökéletesíteni kívánja művészetét, csak tanulhat a báboktól. A testtudatosság szükségességét a bábanimáláshoz Németh Antal is hangsúlyozza *A bábjátékos művészete* című írásában: „Azt hiszem, nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy a bábozás ős mintaképe nem a reális élet embermozgása volt, hanem a valóságon túlemelkedő táncmozgás. [...] Ez érthető is: a táncmozgás kifejezőbb, és művészebben kifejező, mint a reális életmozdulat, tehát a bábu, ha erőteljes, életszerű hatást akar elérni, szükségszerűen találkozik mozgásában a táncszerűvel.”<sup>162</sup> Kleisthez hasonlóan az ő horizontjában is korának művészi bábszínháza áll, vagyis a marionett és a vajang technikák felől értelmezi a kérdést. Marcel Marceau a másik oldalról, a pantomim felől közelít a kérdéskörhöz. Kijelenti, hogy a pantomimes művészete rokon a báboséval. Mindkettő stilizál, minthogy kénytelen elrugaszkodni a valóságtól. „A bábu önmagában véve mint figurális műtárgy sohasem naturális, mozdulatai szükségképpen merevek, ami olykor gépiesnek, elidegenítettnek tűnik. Ugyanígy távolodik el a valóságtól a pantomimes is, aki az alakításban idegeníti el magát, közeledve e ponton a bábművészethez.”<sup>163</sup> A „mime pur” technika<sup>164</sup> elsősorban a törzset

<sup>160</sup> Kovács: *A bábszínpadi rendezés*. 23.

<sup>161</sup> Heinrich von Kleist: *A marionett színházról*. in: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Budapest. Európa, 1981. 93.

<sup>162</sup> Németh Antal: *A bábjátékos művészete*. in: *Új színházat!* 1988. 224.

<sup>163</sup> Dévényi Róbert: *Hogyan lett az óriás ember? Színház*, 1980. 4. 23.

<sup>164</sup> Az 1930-as években Etienne Decroux által kifejlesztett pantomim technika.

használja, mely a mozgás kicsinysége miatt sokkal kifejezőbbé válik. Az analitikus módszerrel a mimes felépíti saját teste marionettjét, megvalósítva ezzel Kleist táncos ideálját.<sup>165</sup>

Kovács Ildikó a *Pantomim műhelynapló* című írásában a következőképp összegezi a kolozsvári társulattal tíz éve folyó munka tapasztalatait: „A pantomim elsősorban testi-lelki fegyelem és koncentráció kérdése. Itt kezdődik. [...] Minden redukálódik. A tér is. Különböző törvényszerű, hogy minél zártabb valami formailag, annál feszültebbé válik a tartalom. Robbanáskész. A pantomim feszültségteli, teljes belső koncentrációt igénylő műfaj. [...] Megrögzött autodidakta vagyok, panaszkodom, de tulajdonképpen élvezem, hogy nekem kell felfedeznem a magam számára a dolgokat. Így próbáltam megfogalmazni magamnak a pantomim sajátos eszköz-lehetőségeit: 1. az érzékeltetés csodája, amivel a mimes közeget, láthatatlan partnert, tárgyat, anyagot érzékeltet; 2. az átváltozás, amivel a mimes egyik típusból a másikba alakul szemünk láttára, egyik életkorból a másikba öregszik vagy fiatalodik, emberből állattá vagy tárggyá változik; 3. a gondolat vagy érzés megjelenítése; nem lejátszása – materializálása!”<sup>166</sup> A mozgásgyakorlatok módszeréről pedig a következőket írja: „Naturális mozgássorozat, ezután színpadszerűvé tesszük a mozdulatokat, megtisztítjuk, felnagyítjuk, lényegítjük őket. Stilizálunk. Mozgás-nyelvet tanulunk.”<sup>167</sup> A pantomim mozgásrendszere nemcsak a színészi munkát segíti, de egyben a rendezői útkeresését is. Erről így nyilatkozik: „Én most formanyelvet keresek, le akarok ásni a mélybe, az ösztönök, a gyökerek mélyébe.”<sup>168</sup>

### 2.2.1. *Karnyóné*<sup>169</sup>

A pantomim gyakorlatok útján jut el a saját maga számára érvényes színpadi forma megtalálásáig. A *Karnyóné* az első előadás (12. kép), melyben artikulálódik a bábtest – embertest groteszk megközelítésének gyakorlata. Így ír erről: „Csokonai felvonultatja a paródia, irónia, szatíra eszközeit, hogy élénk varázsolja panoptikumfiguráit. Itt nem az egyén árnyalt lélektani rajzáról van szó, hanem a lényegítés, a sűrítés, a tudatos túlzás, a felnagyítás segítségével ábrázolt típusról. Itt találkozik a mű és a műfaj sajátos lehetősége. Az, ahogyan Csokonai megszerkesztette a figuráit, azonos a bábszínház gondolkozásmódjával. De hát az út, a harc az anyaggal nem zökkenőmentes. A figurák bábfigurák, de a bábu csak korlátozott mennyiségű szöveget bír meg, szövegben is sűrítettséget igényel. Sejtettem, éreztem, hogy az

<sup>165</sup> A *pantomim*. Szerk.: Sz. Szántó Judit, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1965. 14.

<sup>166</sup> Kovács Ildikó: *Pantomim műhelynapló*. *Korunk*, 1971/1. 34-39.

<sup>167</sup> uo. 34-39.

<sup>168</sup> uo. 34-39.

<sup>169</sup> Kovács Ildikó: *Karnyóné*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1975.

archaizáló szöveg és a szövegmenyiség túllépi a bábu teherbírását. Így született a megoldás, az ember mint bábu. A bábszerűen mozgó, beszélő ember kihangsúlyozza a panoptikum-jelleget, önmagát ábrázolja, parodizálja ezzel a kétsíkúsággal. A játékmenetből adódott a másik szokatlan megoldás, hogy a színész bemenekül a bábuba, szembesül a saját báb-képmásával.”<sup>170</sup> (13. kép)



12. kép *Karnyóné*, Kolozsvári Állami Bábszínház

kontúrozott, de körbe napsugaras szempillákat festettek, melyek a naiv dekorativitás elementáris erejével hatnak. Nem beszélve Lipitlotty festett kackiás bajszáról és az egységes arcpírről, melyek cirkuszi hangulatot is keltenek. Megszületett a báb-bohóc arckifejezésű

Ez a fajta bábszínházi szerepkettőzés a korszak játékgyakorlatában egyedülálló, és szokatlan játékmegoldásokra kínál lehetőséget. Karnyónét Péter János alakítja, jelmezével, jellegzetes testtartásával és gesztusaival emberbábót teremtve a színpadon. „Megterveztem a maszkját. Addig-addig rajzolgattam magamnak, amíg eljutottam a bohócjelzéses bábarcig.”<sup>171</sup> A többi szereplő is eltúlzott, groteszk karakter. Bábszerű mozgásuk pantomim elemekből építkezik, erős arcfestésük, hangsúlyos szemük, szinte mozdulatlan, vagy erős mimikai jeleket használó arcuk is a bábszerűséget erősíti. A főszereplők arcfestése a vásári bábhősöket idézi fel. A szemük nemcsak erősen



13. kép *Karnyóné*, Kolozsvári Állami Bábszínház

<sup>170</sup> Kovács Ildikó: Műhelynapló jegyzetek. *Korunk*, 1978. 6. 473.

<sup>171</sup> Kovács Ildikó *bábrendező*. 165.

tragikomikus figura, melynek bizarrságát erősíti, hogy Karnyónét férfi játssza. A kifestett arcot a mimika tudatos minimalizálása teszi még maszkszerűbbé. Főleg Karnyónénál jellegzetes a hosszan, pislogás nélkül kitartott, tágra nyitott szem, vagy az udvarlás gesztusában a sűrű pislogás. (14. kép) A kézfejek mereven szétfeszített ujjakkal is a bábok kezeit idézik. A karok mozgatása sok gesztusnál szimmetrikus, például a csodálkozás kifejezésénél mindkét tenyeret a szétfeszített ujjakkal az arc elé tartják. A nyak és a gerinc is merev, a törzs csak derékban hajlik. A lábaknál vagy a feszített térd a jellemző, mint Borisnál, vagy az enyhén behajlított és kifele csámpás, mint Karnyónénál és Samunál.



14. kép *Karnyóné*, Kolozsvári Állami Bábszínház

A színészek egész mozgásrendszere pontosan kidolgozott, és következetes koreográfiára épül. Erről így ír Kovács Ildikó műhelynaplójában: „Pontosan dolgozunk, lépésről lépésre, nőanszról nőanszra. Tulajdonképpen minden kicsi játék be van állítva; koreográfia az egész előadás. Nagyon nehéz a bábszerű merevséget felidézni, mozgásban, beszédben. Itt sem lehet kívülről közelíteni, belülről kell megteremtteni a megfelelő lélektani közérzetet, hogy kellőképpen »elsivárosodjon« az ember, legalábbis mereven egysíkú legyen. Fegyelem, önkontroll kell ehhez a pontosan rögzített játékformához. És sok-sok áradó játékkedv. Ösztönösség és tudatosság!”<sup>172</sup> A színészek spontán frissességgel játszanak, úgy tűnik az egész, mintha improvizáció lenne.

A mozgás és a zene kapcsolatáról pedig a következőket írja: „Minden előadás zenei felépítésű – tempó, ritmus, dinamika szempontjából. Minden figurának megvan a saját ritmusa, minden jelenetnek a dinamikai felépítése, és így az egész előadásnak is.”<sup>173</sup> Ezek a mozgássorok leginkább a marionettek mozgatási lehetőségeit utánozzák. Sok helyzetben a vásári komédiák tipikus gesztusai láthatók bábszerű mozdulatokkal, melyek egyértelműek és kifejezőek. Erre a hatásra a mozgás ritmusával és dinamikájával segítenek rá. Egy-egy gesztusba pózszerűen beállnak, vagy

<sup>172</sup> Kovács: Műhelynapló jegyzetek. 473.

<sup>173</sup> uo. 473.

kitartanak, elnyújtanak mozdulatokat, máskor felgyorsítanak vagy a mozgásfázisokat hangsúlyozzák.

Az előadás egészére jellemző a harsány groteszk játékmód, mely a vásári színjátékok eszköztárából emel be elemeket. Az élő színészi játékot kiegészíti a bábjáték, mely mindig akkor helyettesíti az embert, amikor jellegzetes bábjáték-szituációra van lehetőség. Az indulatok tetőpontján Karnyóné ráront Lipitlottyra, de a csíhi-puhit már a kesztyűsbáb alteregóik játsszák el harsány, tradicionális vásári bábjátékként, még a Samuka-báb is palacsintasütővel a kezében ütlegeli az anyját, fokozva a csetepatét. A vásári hatást erősítik a hangeffektusok: a kereplők és csörgők. A jelenet végén Karnyóné kibiceg a paraván mögül, és sajnó derekát simogatja, mintha őt ütötték volna. A paravánként is funkcionáló díszletelem egy fakeret, mely a legtöbb jelenetben a szereplők színpadra lépését jelölő ajtó, valamint festett vászonkeretként képmutogatóvá válik. Ez is hagyományos vásári elemként jelenik meg többször az előadásban. Ilyen a kontó, melyet Lipitlotty halmozott fel a boltosnál, aki egy pálcával tételenként végigmotogolja a rajzokat Karnyónénak, ahogy a képmutogatók tették mesélés közben.

A színpadra lépés gesztusa az ajtót jelölő kereten keresztül már az előadás elején hangsúlyossá válik az által, hogy Kuruzs bemutatja az egyenként megjelenő szereplőket. Már ebben a gesztusban megmutatkozik narrátori szerepe is. Végig a színpad szélén ül a nézők előtt, bejelenti a jeleneteket, kommentálja az eseményeket, hangeffektusokkal kíséri a történéseket. A harsány vásári kikiáltók attitűdjét idézi meg. Sőt, Karnyóné kigúnyolásához kibicként asszisztál. Amikor Karnyóné a díszlet szinte egyetlen bútordarabjaként közepén elhelyezett tulipános láda körül kergeti Tiptoppot, egy pontosan felépített vásári komédia jelenetet láthatunk. Tiptopp először elbújik a láda mögé, Karnyóné négykézláb mászva keresi a láda körül, mire ő már a tetején áll, és harsányan nevet a vénasszonyon Kuruzssal



15. kép Karnyóné, Kolozsvári Állami Bábszínház

együtt. Majd Tiptopp bábként jelenik meg a paravánon, és így tud megszökni előle. Amíg Karnyóné a bábbal foglalkozik, ő ellopakodik, és csalódottan veszi tudomásul az élettelen bábbal a kezében, hogy túljártak az eszén. A vénasszony lerázásának ez visszatérő megoldása lesz. A kellékhasználatra is az eltúlzás jellemző. A Borisnak írt szerelmes



16. kép *Karyóné*, Kolozsvári Állami Bábszínház

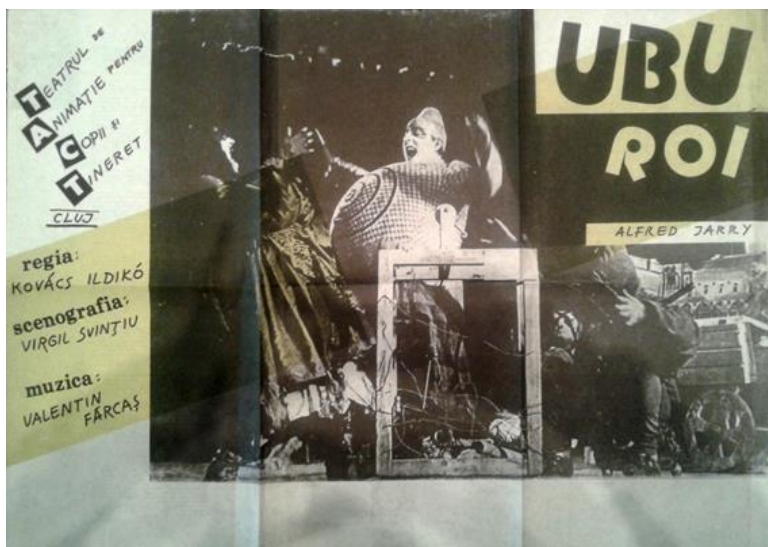
levél többszörösére nagyított, ahogy a fiola méreg is egy közönséges whiskys üveg.

A némajáték is kedvelt típusa volt a vásári komédiáknak. Maga Csokonai is így írta meg a harmadik felvonás elejét. A rendezés viszont túllép a hagyományos konvención, és a korai némafilmek hatását idézi meg a színészek mozgásritmusának megváltoztatásával. Ebben a jelenetben még karikírozottabb a bábszerű mozgás. Karyóné a ládán fekszik holtan, és egyenként jönnek a szereplők, mindenki eljátssza megdöbbenését, bánatát, majd egy gesztusba merevedik. Ezáltal élő panoptikumvá válnak az emberbábok. A groteszk hatást fokozza, hogy a jelenet alatt fehér háttér látható, és a világítás is megváltozik, ezzel kontrasztosabbá válnak a testképek, kontúrosabbá a sziluettek, hatásosabbá a groteszk test mozgása.

Karyóné tragikomikumának tetőpontját, az élettől búcsúzó jelenetben, az a színpadi gesztus fejezi ki, amikor a színész kilép a szerepéből. Először a cipőjét veszi le, ez még komikus, majd amikor női kalapját és loknis parókáját is, kopasz feje láttán groteszkül tragikomikussá válik. Bár jelzés jellegű öltözéke eddig sem leplezte, hogy férfi játssza a női szerepet, de ez a gesztus egyben a teatralitás felmutatása is. Majd a játék szinte bohócati helyzetkomikummal oldódik fel. Karyóné kifele indul a színpadról, de ekkor meglátja a belépni készülő Tiptopot, lelepleződésétől tartva megtorpan, elszalad a másik oldalon lévő kerethez, de itt meg Lipitlotty érkezik épp, lendületből tőle is elfordul, közben kezében gyűrögeti a parókáját és oldalt szalad ki a színpadról.

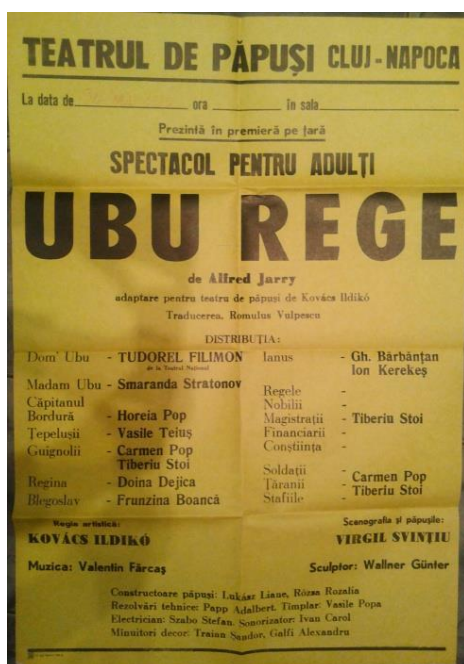
Mindezek a játékmódok ötvöződnek azokkal a klasszikus pantomim elemekkel, melyeket a színészek rutinosan használnak saját testnyelvükként. Az 1975-ös előadás negyedszázad színpadi gyakorlatát összegzi. A trenírozott színészi test és a rendező csapatmunkájának eredményeként született meg az előadás. Nagy siker volt és hosszú szériát megélt, már majdnem eljutott a 100. előadásig, de Péter János halála megtörte ezt. Alakítása annyira egybeforrt Karyóné szerepével, hogy elképzelhetetlen volt mással pótolni. Szerencsénkre a Bukaresti Televízió rögzítette az egyik előadást, ezáltal válik rekonstruálhatóvá ez a komplex világteremtés. Minden színpadi eszköz azt hangsúlyozza, hogy ez játék, színház, minden részletében megkomponált teatralitás. Játékmódjában, színházi felfogásában teljesen eltér a korszak kötelező normájától, a lélektani realizmustól, még ha ez a bábszínházban más módon is artikulálódott.

## 2.2.2. *Übű király*<sup>174</sup>



17. kép *Übű király*, Kolozsvári Állami Bábszínház

volt az egyéni kapcsolatoknak és stratégiáknak, így sikerült a hatalom tekintetét megtéveszteni, és több éven át folyamatosan játszani, mígnem egyszer, 1985-ben a Szabad Európa Rádió megdicsérte a kolozsvári bábosokat a bátorságukért: „Gratulálunk azoknak a bátor színészeknek, akik ma az *Übű királyt* játsszák!”<sup>177</sup> Ekkor azonnal betiltották az előadást.



18. kép *Übű király*, Kolozsvári Állami Bábszínház

Amikor 1980-ban a Kolozsvári Állami Bábszínház román tagozata bemutatta az *Übű királyt*, Romániában egy színházban sem lehetett játszani. A bábszínház akkori igazgatója, Mircea Ghițulescu<sup>175</sup> intézte el a minisztériumban, hogy engedélyezzék.<sup>176</sup> (17-18. kép) A cenzúra kijátszásában – ahogy már utaltunk rá – nagy szerepe

A cenzúra megengedett bizonyos látszatszabadságot, mely szelepként működött. A bábszínház marginalitásának köszönhetően nem keltett túl nagy feltűnést az éveken át játszott darab, viszont a rádió nyilvánossága már túllépett ezen a kontrollálható körön, melyen belül még felmérhető volt az előadás hatása, ezért avatkozott be a hatalom. A bábszínház áttételessége alkalmas az eltávolító ábrázolásmódra: „a diktátor minden szennyét meg kellett jeleníteni, akkor az élő ember-bábbal tudtam megjeleníteni. Az élő ember nem volt elég hozzá, mert fel kellett nagyítani a szatírát.”<sup>178</sup> Az *Übű király* prologusával Kovács Ildikó

<sup>174</sup> Kovács Ildikó: *Ubu roi*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1980.

<sup>175</sup> Mircea Ghițulescu 1977-1980 között volt a bábszínház igazgatója, majd 1990-ben újra. Nem véletlen, hogy ekkor felújították a darabot, mely összekapcsolódva a forradalommal erősítette a legenda továbbélését.

<sup>176</sup> Kovács Ildikó *bábredező*. 90.

<sup>177</sup> uo. 92.

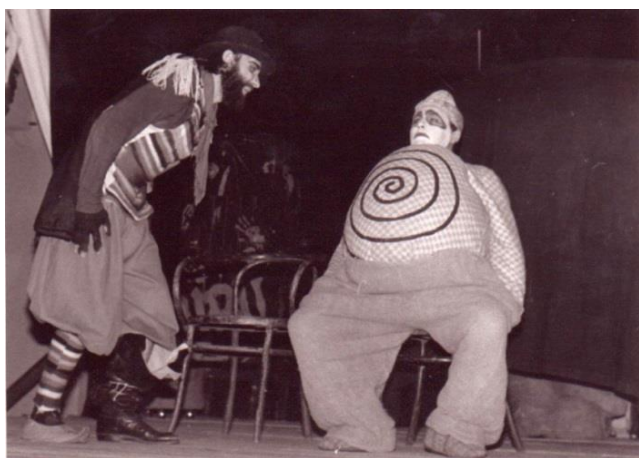
<sup>178</sup> Köllő: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. 38.



legitimálta a darabot: „Jarry *Töredékeiből* átemeltem egy keretjátékot, amelyben két bohóc szerepel”<sup>179</sup>. Ezzel teremtette meg a látszatát, hogy a történet nem a román valóságra utal.

A prológust két fekete ruhás, maszkos Guignol mondja el. „Akiket itt látni fogtok a színpadon, mi mind bábok vagyunk. Azoknak a nagy fabáboknak a leszármazottjai, akik még a történelem előtti aranykorban isteneket jelenítettek meg. Megkérdik egymástól: Neked ki volt az apád? A válasz: Guignol. És a nagyapád? Guignol.” Ezzel a gesztussal egyértelművé teszik a befogadó számára, hogy minden szereplő, aki a színpadon megjelenik, az bábfigura. Ezáltal válik Übü papa és Übü mama groteszk emberbábbá. Az első színpadi gesztussal pedig egyértelművé teszi a viszonyrendszert a rendezés. A prológus alatt Übü mama és Übü papa mozdulatlanul ül a háttérben. Majd egy verkliszzerű gépzene hallható, miközben a két Guignol egy-egy nagy kurbilit vesz a kezébe, és két oldalról felhúzzák Übüéket. A két mimus kelti életre az emberbábokat, és ők a többi marionett mozgatói is. Először Übü mama mozdul meg, a felhúzható automatákat utánozza szaggatott mozgása. Übü papa a hátán fekszik, csak nagy pocakját látjuk, lábait mozgatva olyan hatást kelt, mint a hátukra fordult tehetetlen bogarak. Az első mondataik is töredezetek, robotszerűek, majd rövid idő alatt egyre folyamatosabbá válnak, és mind mozgásban, mind szövegmondásban felöltik az ember-bábuk sajátos groteszk megjelenésmódját.

Übü dramatikus figurájában Kovács Ildikó – a Karnyónéhoz hasonlóan – felfedezte azt a lehetőséget, mely alkalmassá tette számára az emberbáb színpadi megformálására. Ehhez az elképzeléséhez a kolozsvári Román Állami Színház két színészét nyerte meg: Tudorel Filimont és Melania Ursut. Az előadás jelrendszere főbb pontjaiban követi a Jarry által megadott Übü karakterológiát.<sup>180</sup> (19. kép) Speciális maszk, stilizált kellékek (tőr, vesszőparipa), nem illúziókeltő díszlet. A színpadon csak két thonet szék van állandóan.



19. kép *Übü király*, Kolozsvári Állami Bábszínház

A tömegjeleneteket, mint a királyi udvar, a nép, a parasztok, az orosz hadsereg, mind kisméretű marionettek jelenítik meg a színpadra betolt fa kordéból kialakítható marionettszínpadon. A barlangban játszódó jeleneteknél a fényváltás jelzi a helyszínt. Poszomány kapitányt pedig egy faladába zárják, melynek rácsos ablaka

<sup>179</sup> Kovács Ildikó *bábrendező*. 90.

<sup>180</sup> Alfred Jarry: *Az Übük*. Szerk.: Jákfalvi Magdolna, Budapest, Orpheusz-Fekete Sas Kiadók, 1997. 233-236.

van, ez a börtön. Az ősök szellemeit is bábos technikával idézik meg. A mimusok botokkal megnagyobbított lepedőt mozgatnak.

A színészeket groteszk emberbábbá növeli jelmezük. Übü papa és Übü mama két karikatúraszerűen elrajzolt figura, melyeken a groteszk test jellegzetes attribútumai mutatkoznak meg. A hatalmas pocak, melybe be lehetne kebelezni az egész világot. Az előadásban ez láthatóvá is válik, hiszen a világ egyik fele bábokból áll. Amikor a földön fekvő Übü papa pocakján ugrál a kis bábkirály, az aránybeli különbség azt a hatást kelti, mintha egy díszletelem-dombon állna. Übü mamánál a hatalmas mellek és fenék dominálnak. Übü papa süvege kúpos formájával alakítja groteszkké a fejet, a nagy karikás szemekkel együtt válik (anti)bohóc figurává. A színészek testének eltorzítása kihat egész mozgásrendszerükre. Übü papa sok helyzetben nadrágjának zsebébe tett kezével még szélesebbé alakítja testképét, járás közben mereven tartott vállait lendületesen előre-hátra mozgatva éri el egyedi karakterű járását.

A groteszk hatást erősíti a játéktér és a figurák aránya is. A színpad kicsi, keskeny, nem túl magas a portálynylás,<sup>181</sup> és viszonylag sötét is, alig bevilágított, ezért a két óriás figura szinte kitölti a teret, más szereplőknek alig hagyva mozgásteret. Ezzel a hatással megteremti azt a nyomasztó színpadi atmoszférát, mely a sötét diktatúrát idézi. Übü abszurd cselekedetei, kiegészülve a színpadon felépített jelrendszerrel, a diktatúra működésmechanizmusát fejezi ki. Ceaușescu egyéni gesztusai ismerhetők fel Übü papa kézlengésében, ahogy üdvözlí a tömeget, és az állami népünnepélyek ceremóniái is felidéződnek. Übü papa állandó kelléke a kis pizskafa, itt egy véres végű hegyes fatör, mely egyértelmű utalás a diktátorra, viszont az hogy fából van, mintegy elbagatellizálja, játékként tünteti fel, eltávolítva valódi súlyától.



20. kép *Übü király*, Kolozsvári Állami Bábszínház

A többi szereplő is emberbáb attribútumokat hordoz. Rozamunda királyné egy felhúzható automata figura, Poszomány kapitány madárijesztő fűzfapárpával. Bugrisláv királyfit egy fiatal színésznő testesíti meg. A töstérek megformálása is konkrétan utal a diktatúrára. A három figura itt egy szereplő, aki végig egy gurulós sámlin ülve közlekedik a

<sup>181</sup> A kolozsvári bábszínház színpadnyílása: 6 m széles és 5 m magas, a színpad mélysége 10 m.

színpadon, a térdére erősítve két bábfejjel (így alkotja Zsinórt, Pillért és Paizst). Kezében géppisztoly, melyet Übü papa parancsára használ fenyegetésként. A diktatúra eszköztárához tartozik a ketrec is. (20. kép) Ez egy gurulós fakeret hasábra eszkábált biciklikerekkel és össze-vissza húzott drótokkal, melybe a nemesek kivégzésének jelenetében a bábokat felülről leeresztve kerékbe törik. A drasztikus keréketörést a bicikli játékossága oldja, nem mellőzve az utalást Jarry bicikliző szenvedélyére.<sup>182</sup> Az előadást a játékmester Guignol zárja. Kibogozza öltözkékből Übü papát, aki ott áll pólóban és gatyában. Felelősséget vállalva tetteiért elmondja: itt az ideje, hogy lelkiismeret-vizsgálatot tartson, és a színész ottmarad lecsupaszítva, esendően a színpadon.<sup>183</sup>

Az *Übü király* tág értelmezési skáláját a rendezés a román személyi kultusz egyértelműen dekódolható jeleire szűkítette. Ez a diktatúraellenes, provokatív színházi véleményformálás már megjelent az 1958-as *Emberke, oh!* előadásában is, melynek nemzetközi szakmai közönség előtti bemutatását akkor megakadályozta a cenzúra. Most sokkal óvatosabb volt a bábszínház vezetése. Az előadás híre leginkább szájról szájra terjedt. Sem kritikák, sem tudósítások nem kerültek a kolozsvári lapokba, hogy ne keltsenek feltűnést, ne irányítsák rá a hatalmi felügyelet figyelmét. Erre a tudatos óvatosságra abból is lehet következtetni, hogy az Übüről leginkább más előadások kapcsán említenek meg egy-két mondatot.<sup>184</sup>

A hosszú munkakapcsolat a színészekkel alkalmas volt arra, hogy Kovács Ildikó saját színházi formanyelvet teremtsen. Közvetíteni tudja a báb és a pantomim műfaji sokszínűségéről alkotott elgondolásait olyan színészeken keresztül, akik magas szinten művelik és kreatívan alkalmazzák mindkét játéknyelvet. A színpadon játszó testet saját jeleként értelmezte. A beszélt nyelvvel szemben a test vizuális jeleire helyezi a hangsúlyt. A színész teste nem elsősorban személyiség, nem a psziché uralja, hanem szimbólummá alakul át, ahogyan felfogásában a báb is emberszimbólummá lesz. A test realiztikus jellemzőitől megfosztva a vizuális és kinezikai elemek felhasználásával groteszk emberbábbá absztrahálódik. Ezáltal válik a színpadi tér egyik jelévé, a színház térbeli és mozgásos nyelvének moduljává. Ezzel az artaud-i testfelfogást követte – még ha erre nem is található közvetlen utalás – de a lemeztelenítés helyett, a jelmez által alakította groteszk formájúvá a testet. Erős vizuális jelhez kapcsolta a stilizált mozgást a pantomim gyakorlatán keresztül, mely a fizikális aspektust helyezte előtérbe a szöveggel szemben. A groteszk kifejezéseként kialakított koherens színpadi nyelv eltért a korszak meghatározó rendezői törekvéseitől. Bár

---

<sup>182</sup> Kovács Ildikó *bábrendező*. 173.

<sup>183</sup> uo. 171.

<sup>184</sup> Mint: Horváth Sz. István Nagyszínház a bábszínházban című cikke a *Szentivánéji álomról*. *Utunk*, 1981. 03. 20. 7.

ismerte Grotowski rendezői elképzeléseit, írásait, látta az *Apocalipsis cum figurist*,<sup>185</sup> mégsem hatott rá oly mértékben, mint a hetvenes évek több magyar színházi alkotójára. Művinek ítélte ezt a fajta színházi útkeresést, mely nem tud átlépni bizonyos pszichológiai korlátokat. Nem tudja feloldani a néző és színész közti távolságot.<sup>186</sup> A bábszínház ezt a játékon keresztül éri el. A „...mondjuk azt játsszuk hogy...”<sup>187</sup> típusú közös játékkal feloldható a távolság. Kovács Ildikó más úton jutott el oda, amit Artaud a színpadon látható test jelként való értelmezéséről írt, a Bali-szigeten látott táncosok szertartásos játéka hatására: a „mértani alakzatú jelmezbe öltöztetett színészek életre kelt hieroglifákra emlékeztetnek”<sup>188</sup> Nem a rituálékhoz kapcsolódva értelmezi a testet szimbólumként, hanem karikírozza és groteszk esendőségében ragadja meg. Az emberbáb színpadi megvalósításával ironikus módon reprezentálja a testet, mely a bábhoz hasonlóan egyszerre tragikus és komikus. A színház minden szegmensét átható játékosság felől az irónia a határokat átlépő fantázia megnyilvánulása. Az irónia eszközével éri el, hogy a test jelentést hordozó színpadi jelként hatással legyen a nézőre. Az ironikus ábrázolásmód alkalmazásával válnak az eltorzított báb és ember testek nevetetően groteszké. Mindemellett olyan szabadságot ad a rendezőnek, mely a színpadon a reálistól való elrugaszkodást teszi lehetővé. A rendezést is játékként fogta fel, mely összecseng a játékról írt meghatározásával: „A játék testi-lelki öröm, szabadság, a szellem szárnyalásának és kötetlenségének a szabadsága...”<sup>189</sup>

---

<sup>185</sup> Részletek Horațiu Damian interjújából. in: *Kovács Ildikó bábrendező*. 87.

<sup>186</sup> uo. 88.

<sup>187</sup> uo. 88.

<sup>188</sup> Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*, Budapest, Gondolat, 1985. 112.

<sup>189</sup> Köllő: *A nagy játékos*. 3.

### 3. A diverzitás mint bábszínházi paradigma

„A bábszínház világteremtés.”<sup>190</sup>

A bábszínházi rendezést világteremtésnek tekintette Kovács Ildikó, melynek lényegi attribútuma a játék. Így nyilatkozott erről: „A mi műfajunkban a játék elsődleges, mi nem színházat játszunk, hogy én egy másik ember vagyok, hanem mi úgy játszunk, mint a gyerek, aki hisz a játékban, holott tudja, hogy játék.”<sup>191</sup> Rendezői gondolkodásmódja úgy nyit teret a diverzitásnak, ahogy a gyermeki fantázia sem szab határokat, nem állít fel korlátokat játék közben. A diverzitás olyan ismertetőjegyévé vált rendezői formanyelvének, ahogyan világunkat is jellemzi a sokféleség, mely folyamatosan újabb és újabb lehetőségeket nyújt a rácsodálkozásra. A diverzitás alapja a metaforikus gondolkodás, mely mindenféle bábos tevékenység kiindulópontja. Obrazcov megfogalmazásában: „Az élettelen tárgy megelevenedése csoda. Minél távolabb van az anyag attól, amivé változik, a művészet csodája annál nagyobb.”<sup>192</sup> Ez az elgondolás a játékgyakorlatban tág teret nyit a különféle anyagok és tárgyak színpadra kerülésére, sok esetben szélsőséges hatásokat váltva ki. Emellett az emberbábu, mint formanyelvi elem is beépül a diverzitásba a groteszk stílusjegyeket erősítve.

A diverzitást a heterogén, nyitott bábszínházi paradigma artikulációjaként határozhatjuk meg, melyben a különféle báb- és színjátéktípusok formáit és alkotóelemeit kötetlenül kombinálja a mise en scène. Kovács Ildikó rendezései egy olyan moduláris rendszerből építkeznek, melyben a dramatikus alakok közti viszonyrendszer a bábtest – embertest közti aránybeli különbségekből kiindulva szervezi maga köré az előadás többi alkotóelemét. Az ember- és bábtestek közötti hierarchikus viszony a látványban érvényesül, egészen szélsőséges megoldásokat is lehetővé téve. A vizuális elemeken, a különféle báb- és színpadtípusokon túl olyan beszéd- és mozgásformák moduljai kombinálódnak a játéknyelvben, mint a pantomim, a commedia dell'arte figurák karakterei, a maszkok, a vásári színjáték elemek: bábjáték, képmutogató, némajáték, gólyaláb használata, az emberbáb, a multifunkcionális tárgyhasználat, a kitömött, plasztikusan kiegészített jelmez melyek kapcsán elengedhetetlen a népi kacaj, a karneváli világkép és a groteszk testképek említése. Ezen elemek kombinációinak sokféle lehetősége eredményezi a bábszínházi diverzitást, mely a különféle stílusjegyek eklektikáján túllépve a színrevitel minden szegmensére kiterjed. Kovács Ildikó rendezéseiben a diverzitás mint rendezői módszer lehetőséget ad arra, hogy a

---

<sup>190</sup> Köllő: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. 41.

<sup>191</sup> Köllő: A nagy játékos. 3.

<sup>192</sup> Szergej Obrazcov: *Az emlékezet lépcsőfokain*. Budapest, Gondolat, 1992. 58.

bábszínházi nyelv eszköztárának olyan elemeit kapcsolja össze egymással, amelyeket addig nem tartottunk összekapcsolhatónak. Bábszínházában sokszor egymástól távoli, eltérő nyelven beszélő világok találkoznak egy zajos térben. Elengedhetetlen a jól megválasztott beszédmód, hogy a diverzitás ne zavaró, kaotikus színházi jelhalmazként töltse be a teret, hanem a bábszínházi nyelv elemeit összeolvasva egy koherens értelmezői mezőre lépjünk.

A diverzitás origójában a bábtest és embertest relációi állnak. Bécsy Tamás színjáték-ontológiai definíciója szerint a színjáték egynemű közegét a test alkotja.<sup>193</sup> A test jelei összekapcsolódva jelrendszerré válnak, és létre hozzák a játéknyelvet. A színészi testek mint jelek között kialakuló kölcsönös viszonyrendszerek által létesülnek színpadi helyzetek.<sup>194</sup> Bécsy Tamás horizontjából ugyan a bábjáték mint a testművészetek egyik műfaja kívül marad míg a rádiójátékra, vagy a pantomimra kiterjed a figyelme, színjátékelmélete mégis jól alkalmazható a bábjáték műfajára. Definícióját kibővítve a bábjátékra vonatkoztatva kijelenthetjük, hogy az ember mellett jelen van a báb, amellyel valamilyen méretarány-különbséggel, a mozgatási módjából következő fizikai kapcsolatban áll. A báb méretétől és fizikai jellemzőitől, valamint a mozgatási típusától és technikájától függően a térben elhelyezkedve formálódik a viszonyulás báb és mozgatója (animátora) között. Ez a reláció beláthatatlanul sokféle lehet. A báb mellett mindig ott az ember/animátor, akkor is, ha nem látható, mint a homogén, illúziókeltő paradigma esetében.

A heterogén paradigmánál egyszerre válik láthatóvá a báb és animátora, a maga testi valójában. A báb mozgatója kilép a paraván mögül, megtöri a bábszínházi illúziót, és már nemcsak fizikai viszonyban áll a bábbal, hanem belép a mű dramatikus világába. A viszonyrendszer struktúrájának a megváltozása alakítja a szerepfelvétel és a narratíva játéklehetőségeit. Létrehozhat különféle narratív keretjátékokat, és a szerepfelvétel multiplicitásának lehetőségeit, vagyis hogy a színész-animátor akár több szerepet váltogatva alakít ki dramatikus perszonázsokat a bábokkal. A szerepfelvétel multiplicitása hozzátartozik a bábjáték történetéhez. Elég csak a vásári bábjáték-tradícióban kialakult, a két kézen lévő két figura (mozgatásban, hangban és szerepformálásban) szétválasztásának, valamint a gyors báb- és szerepcserék játékgyakorlatára gondolnunk. Amint az embertest láthatóvá válik, felmerül az egynemű közeg problémája, de ahogy azt Bécsy Tamás kifejti, a szerepfelvétel által létesülő helyzet hozza létre a mű jelentésrétegét, melyben „a test, mint jel által létesített helyzetekben minden tényező jelentéstelivé válik.”<sup>195</sup> Az embertest és a bábtest különféle

---

<sup>193</sup> Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*. Budapest, Akadémia Kiadó, 1984. 231.

<sup>194</sup> uo. 234.

<sup>195</sup> uo. 233.

módozatokban strukturált kölcsönös viszonyrendszerben áll egymással. Ez a viszonyulás akkor is fennmarad, ha eltűnik a bábu (ilyenkor szokta a néző megfogalmazni azt a kérdést, hogy ez mitől bábszínház, hiszen nincs is benne báb). Ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy a viszonyulás alapja az az absztrakt animációs gondolkodásmód, mely megmozdítja az anyagot, vagyis a holt anyag életre keltésének illúzióját teremti meg. Ezt nevezi Kovács Ildikó a bábszínház mágiájának.<sup>196</sup>

A bábszínházi diverzitás variációkészlete kimeríthetetlen. A nyitott forma teszi lehetővé a variabilitást. A rendezés szabadon kombinálja a különféle bábszínpadi konvenciókat, báb típusokat, mozgásformákat, színjátéktípusokat és azok hatáselemeit, előtérbe helyezve a bábtest-embertest viszonyát. A diverzitás jellegzetessége, hogy többféle báb típus is szerepelhet együtt egy előadásban, akár teljesen extrém hatást keltve, mint az óriásbábos vagy maszkos megoldások kisméretű bábok mellett. Az embertest és bábtest karakteres vizuális megformálása, a groteszk testképek komikumában és sokszor bizarrságában végletekig felfokozottá válik. A színészi játék eszköztárára is kiterjed a diverzitás, melyet a rendezés koncepciójától függően árnyal. A plebejus-vásári hangtól és játékgyakorlattól, az egészen érzékeny, lírai, csak apró jelekben megmutatkozó különbségekig, mely már bábszínpadi költészetté válik, vagy a groteszken túlzó parafrázisok humoráig szélsőséges játékmódok kontrasztja fokozza a diverzitás hatását. A pantomim eszköztára minderre lehetőséget nyújt, minden kifejezhetővé válik ezen az absztrakt testnyelven. Kovács Ildikó egy olyan stilizált testnyelvgyakorlatot fejleszt ki az évtizedek során, melyet tanít is a vele együtt dolgozó bábszínészeknek. Több alkalommal külön táborokat szervez erre (pl. a Soros és pantomim táborok), ezáltal a vele dolgozó bábos generáció egy testnyelvet beszél. A teatralitás többi szegmensére is kiterjed a diverzitás, mint a fény- és akusztikai hatáselemek, valamint a hangszeres élőzene alkalmazására. A legkülönbélebb mozgatható tárgyak, anyagok, kellékek bevonásával kiegészítve, melyek a vizuális hatáson túl erős kulturális kódokat hordoznak. A diverzitás lehetőséget nyújt az elidegenítő határelemekre, a reflexióra, a teatralitás felmutatására. A színész groteszk testképe és bábszerűsége, mely színészi eszközeiben artikulálódik, olyan színpadi figurát hoz létre, melyen keresztül a hagyományos játékkonvenciókat elvetve egy sajátos kódrendszert alakít ki Kovács Ildikó az előadás minden szegmensére. A színészi eszközrendszeren túl a tér-, díszlet- és kellékhasználat, a zenei hanghatások és effektusok, valamint a színjátéktípusok játékmódjának felhasználása is részei az egységes elgondolásnak.

---

<sup>196</sup> Kovács Ildikó: A mágia színháza. *Színház*, 1996. 6. 10-12.

Az előadások narratívájában is a diverzitás mutatkozik meg. A nyitott forma a végtelen bábszínházi eszköztáron túl lehetővé tesz olyan dramaturgiai megoldásokat, amelyek több előadásának sajátos vonásait erősítik. Az egyszerűbb, narratív keretes szerkesztési módtól, amikor a színészek a kerettörténet szituációjából váltanak szerepet és animálnak bábokat, a szerepváltogatások, a szerep-multiplicitás kínálta narratív struktúrákon keresztül, egészen a több síkon játszódó allegorikus tartományok, metaszintek formai megjelenítéséig terjed a széles skála.

Formanyelvi gazdagságának eredete, ezáltal a diverzitás bábszínházi paradigmává válásának gyújtópontja holisztikus szemléletmódjában keresendő, melyre a nyitottság, az elfogadás és az újragondolás volt jellemző. Ehhez elengedhetetlen volt számára a bábjáték hagyományának a tisztelete és megőrzése. A továbbadás lehetőségét pedig azzal a nyitott, invenciózus alkotói attitűddel élte meg, mely előadásaiból sugárzik és hatással van a bábművészetre a mai napig.

Korpuszát végigtekintve két tendenciát figyelhetünk meg. Hogyan dekonstruálódik a zárt homogén bábszínházi forma, és milyen módozatokban mutatkozik meg, gazdagodik a heterogén formaelemekkel a diverzitás. Már a nagyváradi évek alatt elkezdett kísérletezni, hogyan lehet kilépni a zárt paravános formából. Majd a kolozsvári társulat tagjaival a pantomim mozgásrendszerének megismerése nyitott új utat. Rendezői formanyelve a modern mozgás- és képzőművészeti irányzatokat ötvözte a vásári bábjátékok hagyományaival. A formanyelv alakulása szempontjából kiemelkedő előadásain keresztül kívánom bemutatni a diverzitás bábszínházi lehetőségeit.

### **3.1. *Szentivánéji álom*<sup>197</sup>**

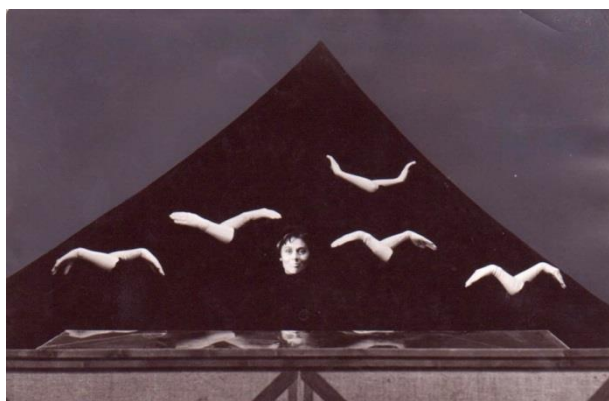
A *Szentivánéji álom* az első rendezése, ahol együtt volt jelen a pantomim, a színész és a bábu, vagyis a kialakult formanyelv alapelemei. A darabban megjelenő három világ három eltérő módon artikulálódott a színpadon. A mesterembereket élő színészek játszották. (21. kép) Groteszk testképük és komikus karaktereik megformálását a pantomim-technika segítette. A kicsi, zárt térben egy pódiumon topogtak, mely optikailag megnövelte őket, szinte zsúfolásig kitöltötték a teret. A szerelmesek kecses, szoborszerű bábfigurákként jelentek meg egy Erzsébet-kori stílust idéző puritán kis paravánon. (23. kép) A nipp-jellegű figurák mozdulatlansága fejezte ki, hogy szabad akaratuktól megfosztott bábok ők, a szerelem

---

<sup>197</sup> Kovács Ildikó: *Szentivánéji álom*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1965, 1980.



hatalmában és Puck kezében.<sup>198</sup> A tündérvilág megjelenítése volt a legabsztraktabb megoldás. (22. kép) A paraván fölött a feketeszínház-technikát alkalmazva fényben mozgatott kesztyűs kezek és a színészek arcai úsztak csak a levegőben.<sup>199</sup> A fehér kezek formáltak fákat, virágokat, madarakat, vagyis a tündéreket. „A nagyon kézenfekvő bábszínházi eszköz szuggerálja a tündérvilág vibrálását, játékosságát, valóságútlenségét, mégis emberi gyökereit.”<sup>200</sup> Az élő színész arca és szeme pedig segített szuggesztíven közvetíteni a szöveget.



22. kép *Szentivánéji álom*, Kolozsvári Állami Bábszínház

Puck figuráját gondolta újra a rendezés. Az öt játszó színész, Balló Zoltán arcáról készített eltérő mimikájú maszkok jelenítették meg a figurát. Megsokszorozva, egyszerre több helyen, váratlanul villantak fel a színpadon, ezzel Puck varázslata alatt állt a játék, a szereplők és az egész színpad. A vertikálisan megjelenő három szint és ezek erős aránybeli eltérése, a vaskos mesteremberektől a lebegő kezekig, a shakespeare-i világ gazdagságát mutatta fel a teatralitás eszközeivel. A rendezés



21. kép *Szentivánéji álom*, Kolozsvári Állami Bábszínház

Kovács Ildikó színrevitelében el akarta kerülni mind a romantikus tündérmese-értelmezés reinhardti hagyományát, mind a tiszta bábjáték csapdáját. Úgy látta, a mesteremberek vaskos humorát, groteskségét nem bírják el a bábuk, ezért találta érvényes formának, hogy élő szereplőként jelenjenek meg a játékban. A magyar tagozat előadásában leginkább



23. kép *Szentivánéji álom*, Kolozsvári Állami Bábszínház

<sup>198</sup> Kovács: *A bábszínepi rendezés*. 26.

<sup>199</sup> Interjú Kovács Ildikó rendezőnővel, in: *Puck Bábszínház 50 éves évforduló*, Kolozsvár, 2000. 205.

<sup>200</sup> Kovács: *A bábszínepi rendezés*. 26.

nagymértékben épít az eltérő hatású heterogén elemek közötti kontrasztra, mely erős hangulatváltásokat eredményez. A szűk térbe betolongó mesteremberek mozgása feszültségteremtő hatású. Indulózenére körbejárják a teret, egyik viharlámpát lóbál, a többi: sípot fúj, kis cintányért csattogtat, dobol. A harsogó, groteszk kavalkád után éles váltással halk, sejtelmes hangulatú zene következik, az alulról megvilágított kékes-zöld derengésű díszletbe féhéren csillogva beúszik Theseus, Hippolyta, a szerelmesek és Egeus. Hangtalanul, mereven körbe úsznak. A nézők a vaskos vidámságból átzökkennek a cizellált, törékeny, ironikusan mesei világba. Majd a fenti szürreális tündérvilágot látják, ami már a varázslat.<sup>201</sup>

Ez az előadás indította el azt a folyamatot, melynek révén a bábszínház kialakított egy felnőtt befogadói közeget. A konvencióktól eltérő színházi élményekre nyitott közönség, akár politikai olvasatként is reagált a látottakra. Ez majd az *Übü király* esetében érvényesült a lehangsúlyosabban.

### 3.2. *A vihar*<sup>202</sup>



24. kép *A vihar*, Constanzai Állami Bábszínház

*A vihar* Shakespeare másik drámája, melyet Kovács Ildikó alkalmasnak talált bábszínpadra állítani, a különböző világok megjelenítésének a teatralitás eszközeiben rejlő lehetőségeivel. Az elgondolás itt is hasonló. A bábszínház metaforikus jellege érvényesül. A darab metafizikai síkja és az ezzel kapcsolatban álló szereplők élő szereplőkként, míg a Prospero varázslata alatt álló szereplők – Alonso, Antonio, Gonzalo és Sebastian – bábokként jelennek meg. Caliban groteszk figurája ember-bábuként szerepel, és az őt követő két bohóc – Trinculo és Stephano – jeleneteiben a karneváli világ kap helyet a színpadon. Az előadás során a különféle bábtípusok és bábszínházi megoldások a színészi játékkal együtt alkotnak szerves egységet. Ezt scenikailag egy ácsolt deszkaszínpad teszi lehetővé, mely a vásári színjáték hagyomány atmoszféráját teremti meg. A színpad függönyökkel felszerelt, két oldalán lejtős pallóval és a felszínén felnyitható részekkel, lépcsőzetes emelvényvel, mely a bábok és kellékek alulról mozgatására ad lehetőséget. A metafizikai sík megtestesítéséhez tartozik a két élő zenész is.

<sup>201</sup> uo. 28.

<sup>202</sup> Kovács Ildikó: *A vihar*, Constanzai Állami Bábszínház, 1987, 1996.

Harry Tavitian jazz-zenészt Kovács Ildikó arra kérte, hogy improvizatív jazzt komponáljon, és zenésztársával kísérjék az előadást. Fekete ruhájuk és a zenélést kiegészítő mimus jelenlétük több funkcióval is bír az előadás során, és a performativitásra irányítja a figyelmet. Arielhez hasonlóan ők is Prosperónak segédkeznek, a természet erőit és a metafizikai világot testesítik meg. Az előadás elején ők adják rá a köpenyt, Caliban színpadra lépését is ők vezetik fel, sámándobokkal kísérve fokozzák vizuális jeleit annak az ősi erőnek, mely a kitöméssel is megnagyított emberbáb jelmezéből árad.



25. kép *A vihar*, Constanzai Állami Bábszínház

Ariel szerepét három fekete ruhás nő testesíti meg, mozgásuk pantomim elemekből építkezik. Prospero három kalitkát helyez a fejükre. (24. kép) Ezzel a gesztussal a diktátorra utal a rendezés – ahogyan Übü király esetében is –, aki korlátozza a szellem szabadságát. A metaforikus utalás jellemzője a korszak színházi jelrendszerének, mely a szimbólumok nyelvén több értelmezési lehetőséget kínál a befogadónak. A szerep három szereplőre osztása kifejezi ereje megsokszorozódását, szellemi lénye anyagtalanságát és a színpadi funkcióját, mint Prospero segítőit, akik bábokat, kellékeket, díszletelemeket mozgatnak. (25. kép) Ők keltik a vihart, a deszkaszínpad függőnyeit mozgatva. Ők Prospero akaratának végrehajtói, a színpadi szolgák. Ariel mozgatja a szárnyas óriásbáb háрпиát, mely Antonio és társai fejére olvassa bűnüket. Ferdinánd életfa motívumokkal díszített, ember nagyságú malomkereket betolva érkezik, a sors forgandóságának szimbólumaként. Mirandával kötött esküvőjükön a három Ariel ókori istennőket megjelenítő óriásbábokba bújik. Majd Caliban társait is elhalmozzák jelmezekkel, színházi kellékekkel: koronával, jogarral, hogy elámítsák őket.

Miután visszaáll a rend, a három Ariel átnyújtja Prosperónak saját báb hasonmását, mellyel visszatérhet a régi életébe. Prospero feloldja a varázst, az Arielek fejéről lekerül a kalitka. Újra szabad szellemekké válnak, amit a leheletfinom textilből készült, pálcán mozgatható bábok játékos repdesésével érzékeltet a rendezés. Újra megjelennek a bábszereplők, most már Prosperóval és a fiatal szerelmesekkel is kiegészülve. Az előadásban végig statikusak voltak, nem mozgásukon volt a hangsúly, csak felmutatásukon. (26. kép) Ezt a képet erősíti meg a sakktábla megjelenése is, mely a hatalmi játszmák szimbólumaként a

nem harmonikusan működő világra utal, ahogy ezt Shakespeare érzékeltette.<sup>203</sup> Vagyis nem megnyugtató, ami Prosperóra vár, ezt tovább erősíti az előadás záró képe. Az epilógust mondó Prospero fejére Caliban helyezi rá a kalitkát, kifejezve ezzel, hogy saját közegébe visszatérve ő is rabbá válik: a társadalmi normák és törvények rabjává. Az egész előadás legkonkrétabb képi metaforája a fejre húzott kalitka: a gondolat szárnyalásának kalodába zárása, a gondolatszabadság korlátozásának metaforikus jele, amely a diktatórikus hatalom kritikájaként olvasható.



26. kép *A vihar*, Constanzai Állami Bábszínház

alapján álló szerkesztés. És költészet.”<sup>204</sup>

A Shakespeare darabok kapcsán a rendezői munkáról alkotott megfogalmazása érvényes a többi előadására is.

Kovács Ildikó Shakespeare-rendezéseire reflektálva fogalmazza meg a darab és a rendező viszonyának relációit: „az anyag kábító gazdagsága, rétegződése, árnyaltsága el is boríthatja az embert, elveszejtheti a rendezőt. Szoros, koncentrált munkára van szükség, hogy az ember a saját világának szemszögén keresztül összefogja, újjászervezze az anyagot. A rendezés szerkesztés, szigorú értelmi, érzelmi logika

### 3.3. *A haza*<sup>205</sup>

Az 1973-as első kolozsvári előadáshoz kapcsolódóan (27. kép) egy komplex vizsgálat készült nagycsoportos óvodások körében az előadás hatásainak felmérésére. A gyerekek rajzokat készítettek az előadásról, és elmesélték szüleiknek, mit láttak, ezt pedig a szülők lejegyezték. Szilágyi Júlia<sup>206</sup> a vizsgálat értékelése kapcsán írt cikkében megállapította,



27. kép *A haza*, Kolozsvári Állami Bábszínház

<sup>203</sup> *A vihar*: V/1. jelenetében.

<sup>204</sup> Kovács: Műhelynapló jegyzetek. 472-474.

<sup>205</sup> Kovács Ildikó: *A haza*, Círóka Bábszínház, Kecskemét, 1992.

<sup>206</sup> Szilágyi Júlia (1936) kolozsvári irodalomkritikus, esszéíró

hogy az óvodáskorúak gyorsan szélesedő értelmi horizontjának köszönhetően a diffúz benyomások észrevétlenül is összefüggő halmazzá alakulnak. A hatásfelmérés eredményéből kiderült, hogy „egy ilyen »nyitott mű« típusú, gyors átváltásokra épített jelkép-játék számíthat az óvodáskorúak befogadóképességére”.<sup>207</sup> Ahogy Kovács Ildikó megfogalmazta: „A darab célja, hogy tudatosítsa a gyerekekben a haza és a szülőföld fogalmát.”<sup>208</sup> A fogalmi gondolkodás megjelenítéséhez a tárgyjáték és a pantomim együttes alkalmazása egy addig szokatlanul újszerű játékstílust eredményezett. (28. kép) A heterogén elemek és absztrakt formák olyan költői színházat teremtenek, mely a kreatív fantáziát hozza működésbe.



28. kép *A haza*, Kolozsvári Állami Bábszínház

Krystyna Miłobędzka<sup>209</sup> szövege a bábszínház egyik műfaji sajátosságára is ráirányítja a figyelmet. A darab szerzőjének már az írás megkezdésekor konkrét elgondolással kell rendelkeznie arról, milyen bábtípusra, bábszínházi formára írja a művet. *A haza* esetében csak a nyitott heterogén forma: az élő színészi játék és a tárgyanimáció képzelhető el. Ebben tükröződik a lengyel bábszínház progresszív kontextusa, mely lehetővé tette, hogy a hetvenes években ilyen és ehhez hasonló művek születhessenek. A szavak hatására apró darabkákból – amit a színpadon kockákból raknak össze – konstruálódik a bennünk rejlő haza fogalma.

A képzettársításon alapuló, kihagyásos fantáziajátékokra épül az előadás dramaturgiája. A szó széles jelentéskörét jeleníti meg a játék. A dramatikus alakok, mint a Ház, Út, Hang,



29. kép *A haza*, Ciróka Bábszínház

Kocka, Kapitány: elvont fogalmak, melyeket a színészek különböző méretű, formájú és színű kockákkal játszva testesítenek meg. A szimbolikus behelyettesítő játék válik meghatározóvá, amelyben a fogalmakat kockák jelenítik meg. Az egyik szereplő kimond egy szót, mely elindítja az asszociációs láncot. A nyelvi-fogalmi játékot a végletekig

<sup>207</sup> Szilágyi Júlia: Miért az óvoda? *Korunk*, 1977. 3. 183-187.

<sup>208</sup> Interjú Kovács Ildikó rendezőnővel. in: *Puck Bábszínház 50 éves évforduló*, Kolozsvár, 2000. 197.

<sup>209</sup> Krystyna Miłobędzka (1932) lengyel költő, dramaturg

stilizáló tárgyanimációból és a pantomimmozgás jelentésközvetítő erejéből építi fel a rendezés. Az élő színészi játék, a geometrikus formák és az egyszerű kellékek – például: a létra használata a repülés reprezentálásához, (30. kép) a folyót egy kék textilanyag jeleníti meg (29. kép) – egészítik ki a fogalmakat. A darabnak nincs dramatikus története, minden gondolat csak egy pillanatnyi színpadképben realizálódik. Ahogy valaki kimond egy, az előző mondatra épülő asszociációt, máris átalakul a színpadi helyzet. A folyamatosan megnyilvánuló játéköröm teremti meg az előadás ritmusát.



30. kép *A haza*, Ciróka Bábszínház

A pantomim domináns eszközzé válik ebben az előadásban is. A mozgás az asszociációs fantáziajátékra épül. A dramatikus figurák itt nem archetípusok, ezért mozgásuk nem karakteresen kodifikált. A színészek kockákkal és tárgyakkal játszó emberekként jelennek meg a színpadon. A mozgással a fogalmakat illusztrálják vagy tágítják jelentéskörüket. A színpadi akció és dikció egymást kiegészítve, egyenrangú alkotóelemként hozza létre a játékot. Jelmezük is ezt a hétköznapiságot erősíti. A farmernadrágos-pólós utcai viselet csak a pólók és kockák megegyező színében kapcsolódik össze. A színpadkép egy felnagyított gyerekszoba hatását kelti, melyben a színészek a gyerekek építőjátékát utánozzák, csak az aránybeli eltolódás eredményez groteszk hatást. Az előadás vizuális tetőpontján a nagyméretű építmények színészek fölé magasodása felerősíti ezt a hatást. A minimalista bábok is illeszkednek az absztrakt színpadi elemek sorába. Az *Obrazcov* által ismertté vált, klasszikus, újra húzott fehér golyók jelenítik meg a családot. (31. kép) A játékoság Orbán György zenéjében is nagy hangsúlyt kap. A ritmusjátékok és egyszerű játékos dallamok furulyára, gitárra és csörgődobra hangszereltek.

A dramaturgia felépítésében az érzelmek és személyiségjegyek is fontos szerepet kapnak, ahogy a gyerekeknél is játék közben. Megnyilvánul az akaratosság, az irigység, az önzés, a segítőkészség, a jószívűség, a gyöngédség. Sok minden abból, amilyenek mi magunk is vagyunk, hiszen tudjuk, hogy játék



31. kép *A haza*, Ciróka Bábszínház

közben ismerjük meg legjobban egymást. Az egész előadást áthatja az az önfelelt öröm, melyet játék közben élünk át, vagyis magát a játszást mint emberi tevékenységet reprezentálják az előadásban. Ahogyan a gyerek világot épít játék közben (mint Polcz Alaine világjátékában), úgy az előadás is hasonlóan épít fel egy színházi világot, kockák és szavak összekapcsolásával, a haza fogalmának apropóján.

Az egész előadást a minimalizmus jellemzi, a formák és színek letisztultak, egyszerűek, csak funkciójuknak megfelelően léteznek a játékban. A redukált elemekből építkező mise en scène olyan asszociációs mezőt nyit meg, mely – az értelmezés eltérő síkjain – a gyerekeken túl a felnőtt nézőknek is élményt nyújt. A darab egyfajta kísérletnek is tekinthető az absztrakt művészet színpadi formájának kialakítására. Amikor nincs dramatikus történet, a dramatikus figurák fogalmakká válnak, és az anyagok használatában az animációs színház valósul meg, kiegészülve a pantomim mozgásnyelv-rendszerével. Az előadás a heterogén diverzitás minimalista megvalósulásának tekinthető, lehetséges kiindulópontnak a diverzitás gazdagodása felé.

### 3.4. *Szt. Kristóf legendája*<sup>210</sup>

Az előadás a heterogén diverzitás egyedi példája. Az építészeti környezet alkalmazása teszi a többi – alapvetően színházi térre épülő – rendezéstől eltérővé az előadás scenika megoldását. A legenda bemutatásához a visegrádi vár és a budapesti Kiscelli Múzeum téglafalás architektúrája teremtett ideális környezetet. A 18. századi barokk kastély – mely eredetileg a trinitáriusok kolostora volt – északi szárnyához egy templom simul, melynek belső tere ma



32. kép *Szt. Kristóf legendája*, Ciróka Bábszínház

kiállítótér. A templom autentikus épített tere öleli át az előadást. A hatáselemek atmoszféricusságát erősíti fel már a térbe lépés pillanatában az épített környezet percepciója. A látvány mellett a tér akusztikája, levegője, taktilitása hat a befogadóra.

A visegrádi vár szabadtéri

<sup>210</sup> Kovács Ildikó: *Szt. Kristóf legendája*, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 1993. A rögzített előadás helyszíne a Kiscelli Múzeum volt. Az előadásfotók a visegrádi várban készültek.

előadásánál maga az alkonyodás, a fényviszonyok változása társul a befogadói élményhez.  
(32. kép)

A rendezés a 18. századi vásári komédiák és a *commedia dell'arte* játékgyakorlatának elemeit ötvözi a középkori mirákulumok hagyományával. A zenei atmoszférát a Benyus Kamarazenekar teremti meg. A 18. századi komponista, Heinrich I. F. Bieber műveiből szerkesztett zene megidézi a barokk kastélyok ünnepélyességét. A házi muzsikálás bensőségességét többször törik meg a komédiások harsány jelenetei, melyekben csörgődobok és dobok segítségével vásári hangulatot idéznek elő. A kétféle zenei közeg kontrasztja a középkori világ szent és profán kettősségét érzékelteti.

Az üres játéktérben a rendezés jelzésszerűen oldja meg a helyszíneket. Az előadást narrátorként indítja el a Szerzetes, aki a történet szereplője is. Kristóf torzszülöttként, kutyafejjel jön a világra, ezzel kiváltja az emberek undorodását és félelmét, mely kihat sorsa alakulására. A szülés jelenetről, mely az üres színpad padlóján, a komédiások gyűrűjében zajlik, csak a hangok alapján szerzünk benyomásokat. Az anya születéskor meghal. A narrátor szövegére a színész felkel és beáll a többiek közé. Csak a pólyás csecsemő marad a padlón. Az árva a király udvarába kerül, hogy katonává neveljék. A királyi palota egy kerek falapon betolható papírvárból áll, mely fölött a Király és Királynő pálcás vajang bábként jelenik meg, úgy, hogy a maszkos mozgatók is látszanak mögöttük. A vásár helyszínét csak padok és hordók jelzik. A folyó egy hosszú, kék, geometrikus mintákkal díszített textil, melyet a széles játéktér első traktusában kifeszítve mozgat két színész. Az épített környezetet a Szerzetes használja ki leginkább. A templomi tér boltívvvel elválasztott belső szegletébe húzódik félre imakönyvébe merülve, innen lép be majd a játékba. A többi szereplő a játéktér két oldalán,



33. kép *Szt. Kristóf legendája*, Ciróka Bábszínház

padokon helyet foglalva követi az eseményeket, és kapcsolódik be szereplőként, vagy segíti átöltözni szerepet váltó társait. Amikor a Kutyafejű által legyőzött Nemesről kimondja a Hadvezér, hogy halott, társai leveszik a maszkját és köpenyét, a színész pedig visszaül a padra. A vásári komédiák játékgyakorlatát leginkább a szerepfelvétel multiplicitása és a nyíltszíni ruhacserék mutatják, illetve az, hogy a színészek mozgása és intonációja is teátrálisan mesterkéltné. A jelmezek egyszerű vászonnadrágok, ingek, a színésznőkön barokk paraszt öltözékek. Erre kerülnek szerepeik szerint kiegészítő



darabok és a maszkok, vagyis a szereplők típus figurák, mint a középkori moralitásjátékokban.

A Kutyafejű már felnőttként jelenik meg a színpadon egy eltúlzottan nagy kutyamaszkban. (33. kép) A jelmezéhez tartozó koturnus teszi még magasabbá és aránytalanná a színész sziluettjét. A koturnus miatt mozgása is darabos, esetlen, ezzel a figura groteszk testképe a jelmez, a maszk és a mozgás egységességével válik teljessé. Óriási termetével méltó ellenfele a gólyalásbas Ördög figurájának, mely megjelenésével a gonosz irreális alakját reprezentálja, és a gólyalásb miatt ugyanúgy nem emberi arányú és mozgású figura. A test groteszkké formálásával válik hatásossá a két dramatikus alak eltérése a többi szereplőtől. Mindketten emberbábok, mely természetfeletti erejüket reprezentálja a teatralitás eszközeivel.

A színészek mozgása pantomim- és táncelemekre épül. A Hadvezér harci bemutatója, a Nemes és Felesége bevonulása, a Kutyafejű viadala a Nemessel, majd az Ördöggel erősen stilizált és eltúlzott mozdulatsorokból áll, a karakterek tipikusságát a félmaszkok használata erősíti. Az üres tér lehetőséget ad a körkörös mozgáspályákra épülő koreográfiára. A mulató sokaság dinamikus mozgássorát többször pillanatokra megszakítja a dramatikus cselekmény, ilyenkor a színészek egy-egy kitarított pózba merevednek, majd folytatják a táncot. Ez a megoldás hangsúlyozza a Kutyafejű kirekesztettségét a közösségből.

A vásári forgatag jelenetében a karneváli világ mutatkozik meg. Az Ördög megkísértése fekete ruhás és napszemüveges segítői és bábok használatával történik. A falánság bűnét egy szélesre nyitható szájú, óriás vörös bábfejet jeleníti meg, amelyet a köpenyes szolga tart maga előtt. A kockajátékozók egy kibic bábfigura provokálja a szerencsejátéokra. Itt is látható a báb mögött az ördög segédje, aki egyik karjára húzza a figurát – mely gapitos technikájú



34. kép *Szt. Kristóf legendája*, Ciróka Bábszínház

báb<sup>211</sup> – és azt maga előtt mozgatja. A Szerzetest megkísértő bujaság egy ember nagyságú textilbaba, melyet ugyancsak maga elé tart az animátor, ezáltal mozgása a báb mozgásának tűnik. Az Ördög ereje ekkor törik meg, a Szerzetes hite erősebbnek bizonyul. Hiába fonja köré a karját és enyeleg vele, a Szerzetes ellen tud állni a kísértésnek.

<sup>211</sup> A gapitos technikájú báb feje egy farúddal csatlakozik a testbe, melyen egy forgatható korong segítségével, lehet mozgatni a fejet, alulról benyúlva a báb testébe. Ez eredetileg a wayang golek típusú bábok mozgatási megoldása. Vö. Cristian Pepino: *Az animációs színház technikája*. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem Kiadója, 2010. 75.

A Kutyafejű belső motivációja, hogy megtalálja és szolgálja a leghatalmasabb urat. Az Ördög hatalmának ellenálló Szerzeteshez fordul küldetésével. A Szerzetes útmutatása változtatja meg sorsát. A felismerés, hogy az életért jobban kell küzdeni, mint a halálért, új horizontot nyit meg előtte. Ettől kezdve révészként hordja át az embereket a folyón, várva a leghatalmasabb úr eljövételét. (34. kép) Míg egy nap egy fehér, hosszú inges, szőke kisfiú kér tőle segítséget. A találkozás a legnagyobb úrral egy gyerek személyében történik meg. Ahogy a fiúcskát meggörnyedve viszi át a vállán, a háborgó folyón keresztül, felkiált: „Olyan súlyos vagy, mintha az egész világot cipelném a vállamon.” Ez az előadás tetőpontja: ekkor egy mikrofonos hang megszólítja és felfedi számára, hogy a fiúcska maga a leghatalmasabb úr, aki a világot teremtette. Ezért máttól az ő neve Cristoforo, azaz Krisztus hordozója. Közben a két mozgató felemeli a folyó textiljét, és a színész leveszi kutyamaszkját. A textil mögül előtűnik Hang Gábor, most már hozzánk hasonló emberként. Hogy bizonyosságot szerezzen a csodára, leszúrja botját a földbe, mire az kihajt és gyümölcsöt hoz. A Szerzetes narrátorként zárja le az előadást – mint a vándorok és utazók védőszentjének történetét – a komédiások körében.

A szakrális színházi elemek, mint a bottal való küzdelem, a bot leszúrása, olyan jelentésréteget adják az előadásnak, mely összekapcsolódik az architektúrával. Ebben a relációban válik a hadsereg formai megoldása – egy húzható, kerek játék ló, rajta textil babákkal – formai léptékében kifejezővé. A világi hadsereg ereje eltöprel a Kutyafejű és az Ördög alakjához képest, mitikusá növelve őket. Kettejük botos harca párhuzamba állítható Vitéz László és az ördög küzdelmével, vagyis ebben a történetben a Kutyafejű feladata a világ megmentése, egyensúlyának helyreállítása. A leszúrt bot, mint a világ tengelyének szimbóluma, a megszentelt helyet jelöli ki. Vagyis a botból kihajtó fa a „szent” megnyilatkozása. A szent és profán, a két egzisztenciális helyzet kerül felmutatásra az előadás teátrális eszközeiben. A tér szent térként értelmezhető (még talán múzeumi funkciójában is). Vagyis összhangba kerülnek a tér és az előadás nem homogén elemei. A jelentéssel teli tér erősíti fel a mirákulumot. A gyermek a jel, vagyis az ember feladata keresni a Istent, és ahogy a legenda példázza, a jelek segítségével meg is találhatja. A botból kihajtó fa – mint nyílás a transzcendencia felé – újraszenteli a teret. Ez által az előadás egyben egy térszentelési rítusként is értelmezhető. Nánay István lényegre törő megfogalmazásban rá is világít erre: „Újra meg újra meg kell állapítanom, hogy a Kolibri mellett a Ciróka ma az ország legjobb bábegyüttese. Mindenekelőtt azért, mert egyszerűen színház.”<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Nánay István: Cédulák. *Színház*, 1993. 11. 14.

## 4. A korpusz nagy témái

Kovács Ildikó pályáján végigtekintve három téma emelkedik ki rendezései sorából. Mindhárom több színrevitelt jelent, melyekben a heterogén diverzitás különféle módozatokban artikulálódik.

### 4.1. *Purgateátrium* és a vásári bábjátékok

Kemény Henriket 80. születésnapja alkalmából egy levéllel köszöntötte Kovács Ildikó, melyben az örömszerzés mesterének és örök fiatalnak nevezte. Felidézi az 1956-os magyarországi látogatását, amikor megismerkedtek Győrben. Akkor látott először Vitéz László játékot, és ebben a levélben erre is kitér: „Ajándékot kaptam Tőled, azt az örömet, azt a nevetést, amit csak a tisztaszívű, gyermekhitű igaz játék adhat gyermeknek, öregnek... Amit csak a bábu játékától kaphatja meg, aki azt látja, hallja... Amit csak tisztaszívű, gyereklelkű játékos adhat ajándékba, olyan örömszerző, mint Te Heni. És én megtanultam, megértettem, hogy ezt az ajándékot tovább kell adni.”<sup>213</sup> Az élő vásári bábjáték felfedezése, főképp Kemény Henrik virtuóz játékán keresztül, nem hagyott benne kétséget, hogy a hagyomány ma is érvényes.

Vitéz László, Vasilache és rokonaik jelentőségéről írja: „a piros sapkás kis fickók örömszerző, nevetést fakasztó játéka, ördög-halál legyőző ereje segítsen minket eligazodni, megküzdeni ebben a zavarossá változott világban... Megértettem, felfedeztem, hogy világszerte, Európa-szerte még ott mókáznak, hadakoznak a piros sapkás fickó rokonaink, testvéreink, akikkel *együtt* kell nevensünk, és hadakozunk, *nem egymás ellen!*”<sup>214</sup> Kijelentése jelentőségét a multietnikus erdélyi közeg teszi érthetővé.

Kovács Ildikó a vásári hagyományt úgy újítja meg, hogy sem ideológiai, sem didaktikai szempontból nem változtat a kanonizálódott szövegeken, mint azt láthattuk a Petruska és Kasperl játék esetében. Az ő újraértelmezése a hagyomány teljes tiszteletéből fakad, a kikristályosodott szövegekre és az élő vásári játékgyakorlatra alapozva, mely már nem maradhatott fenn az eredeti közegében a társadalmi-politikai változások miatt, de a bábszínházak színpadain tovább él. Vásári játék színrevitelei retrospektívnek tekinthetők, amennyiben megidézi velük Kemény Henrik és más vásári bábjátékosok előadásait. Mégsem

---

<sup>213</sup> Kovács Ildikó levele Kemény Henriknek 80. születésnapja alkalmából, kézirat, Korngut-Kemény Alapítvány archívuma

<sup>214</sup> uo.

válnak múzeumi előadássá, hiszen a vásári tradícióhoz visszanyúlva Kovács Ildikó mindig a jelenre reflektál, korunk problémáit mutatja fel. A széles spektrum lehetőséget teremt az analógiákon alapuló szimbolikus látásmódra. Első vásári előadása *Sose halunk meg*<sup>215</sup> címen kerül színpadra a kolozsvári bábszínházban. Kovács Ildikó rendezését Mihail Crisan<sup>216</sup> segítette Vasilache szövegek és bábtáncoltató hagyományok átadásával. Erről az előadásról nem maradt dokumentáció, ezért nem rekonstruálható. A kecskeméti előadásban<sup>217</sup> a vásári bábhősök történetei mellett több népmese is az előadás része, mindegyik más bábjáték típus alkalmazásával. A színházi közegben

sűrűsítve rekonstruálódik a vásári atmoszféra. A meséket összekötő színészi játék a rögtönzés hatását kelti: harsány és jókedvű. Az *Ihók és Mihók* mesét vásári képmutogatóként adják elő. (35. kép) A vicces történet két létrára erősített, három-három képből álló festett vászon letekerésével bontakozik ki. Az *Anyá*



35. kép *Sose halunk meg*, Ciróka Bábszínház

kendőt és vastag szemüveget öltve magára az egyik létra tetejére erősített képkeretből kitekintve lép dialógusba fiával. A narrátor funkcióból szerepbe lépve Mihók a másik létra tetejéhez rögzített képkeretből válaszol. A *Kis gömböc* meséjét árnyjátékként mesélik el, egy világító dobozban mozgatva az árnyfigurákat. Az *Aranyszőrű bárány* hagyományos titiri játék, melyben a mesélő-bábjátékos széken ülve, egy nyakba akasztható fadobozt tart az ölében. (36. kép) A doboz tetején egy mini forgószínpad a játéktér, ide szúrja be figuráit és közben a tárcsát forgatva mesél. Ez a bábjátéktípus a láncmesékhez ideális, mint az *Aranyszőrű bárány* meséje is. A titiri bábok a legegyszerűbb figurák: nem mozog semmijük, a bábosnak nagyobb lehetősége van mesélőként a karakterformálásra, mivel nem a bábok mozgatásán keresztül alakítja a szerepeket. A meséket egy vásári kikiáltó narrációja kapcsolja össze. A vásári bábjátékokban a hagyományos



36. kép *Vásártér*, Kovács Géza előadása

<sup>215</sup> Kovács Ildikó: *Sose halunk meg*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1983.

<sup>216</sup> Mihail Crisan a román tagozat rendezője a Kolozsvári Állami Bábszínházban.

<sup>217</sup> Kovács Ildikó: *Sose halunk meg*, Ciróka Bábszínház, 1992.

témák szerepelnek: Vasilache és felesége, Marionita a tradicionális szoknyaparavánon táncol, majd Marionitát elrabolja az Ördög, Vasilache pedig bunkósbotjával legyőzi az Ördögöt, és megszabadítja feleségét. (37. kép) *Kasperek és a pék*<sup>218</sup> története marionett játékként kerül színre. Ez már egy másik közeg, egy városi, polgári élethelyzet, melyben Kasperek, a kisember lélethelyzetéből mutatja meg cselekvési lehetőségeit, az őt ért igazságtalanságokkal szemben. Kasperek fellázad a pék ellen, aki nem fizeti ki a munkabérét. A többi vásári bábhőshöz képest Guignolhoz és Kasperlhez áll közelebb realisabb élethelyzetével. Érezhető a társadalmi közeg, melyben a játék született, Kasperek a kiszolgáltatott munkásréteget képviseli. A játék szövege arról is árulkodik, hogy vándor-bábjátékos játszhatta, egyszemélyes játékként, kezében két bábuval. A jelenetek kétszereplősek, vagy amikor jelen van a harmadik szereplő, az passzívan vesz részt a játékban, például amikor Kasperek kihallgatja Buci pék és a Doktor összeesküvését. Kasperek fegyverei is a hagyományos husáng variációi, bár ezek a kesztyűsbáb kezében hatásosak igazán. Ebben az előadásban még nem szerepel Vitéz László játék, viszont sok éven keresztül több változatban is játszotta a társulat.



37. kép Vasilache, Kovács Géza előadása

*A Purgateátrium avagy ördögszarván angyalsipka*<sup>219</sup> című előadásban egymás mellett jelenik meg Vitéz László, Vasilache és Kasperl, mint Közép-Európa legismertebb vásári bábhősei, mindhárman kesztyűsbábok és saját nyelvükön beszélnek: magyarul, románul és németül – utalva ezzel a magyar, román, szász etnikum egymás mellett élésére. A rendezés másik meghatározó kifejezőmódja a pantomim, ami a bábok stilizáltságával egyenértékű formanyelvi elem. A mozgásforma alkalmazásával a személytelen, elidegenedett világ kap hangsúlyt, mellyel szemben a vásári bábhősök képviselik az életörömet, adják vissza hitünket és élni akarásunkat.

Az előadás némajátékkal indul. A színészek három, hatalmat szimbolizáló figurát testesítenek meg: a Politikust, az Üzletembert és a Katonát. A 20. századi történelem legpregnánsabb típusaiként reprezentálja őket Kovács Ildikó. Az Utcasprő hosszú ballonkabátban a világ tisztasága felett örökös allegorikus figura, aki egyben a kikiáltó

<sup>218</sup> Szövege megjelent a Bábjátékos kiskönyvtárban: K. Koberle–L. Rak–M. Duranty: Kasperek és a pék. in: *Hagyományaink a bábszínpadon*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983. 20-28.

<sup>219</sup> Kovács Ildikó: *Purgateátrium avagy ördögszarván angyalsipka*, Ciróka Bábszínház, 1992.

funkcióját is betölti, míg a Léggömbáros lány – a bohóc archetípusaként – piros-fehér csíkos pólóban a naiv játékosságot, az ártatlanságot és humanitást testesíti meg.



38. kép *Purgateárium*, Ciróka Bábszínház

A színpad a nyitó jelenetben újságpapírral és szeméttel (üdítős és sörös dobozokkal, papírpénzzel) borított. (38. kép) A junk- vagy pop artra reflektáló elemek Kovács Ildikó több előadásában is megjelennek, minden esetben a tömegkultúra negatívumaira irányítva figyelmünket. A pantomimjáték lassú tempóban indul. A szereplők hétköznapi ruhában a szemetet rugdosva sétálnak. A melankolikus hangulatot az Utcaseprő szájharmónikán játszott dallama teremti meg, melybe a többiek is bekapcsolódnak dorombbal, doboz dobbal (cajón), miközben az Utcaseprő félresepri a szemet egy részét, és láthatóvá válik az alacsony, lejtős pódium.

A Léggömbáros lány a lufikkal egyensúlyozva sétál, feltesz a fejére egy piros sipkát és orrot, majd paprikajancsi-szerű mozdulatokkal ugrál. A többi szereplő is a karakterének megfelelő mozgássorra tér át, ezzel groteszk módon megjelenik a hatalom és erőszak fenyegető képe. Az erősödő zenére menetelve előre jön a Katona és egy határozott mozdulattal arrébb teszi a Léggömbáros lányt. Felkap egy hokedlit és a lábait a közönség felé fordítva sorozattüzet ad le lábdobogással kísérve. Az Üzletember keménykalapban, bőrtáskával, sietősen lépdel, a hokedlire ülve iratpaksamétáját rendezgeti. A Politikus arcát fehér maszk takarja, fekete kontúrozott szemekkel. Feláll a hokedlire, mint egy tribünre, és határozott karmozdulatokkal szónokol, a többi szereplő hajbókol előtte. A Léggömbáros lányt marionettként mozgatja maga előtt. A szimultán játék egyre kaotikusabbá és erősebbé válik, míg hirtelen mindenki megáll és a harmonika dallama csendül fel újra. A Léggömbáros lány mindhárom alakhoz odalép és odaad neki valamit magáról. A Politikus a piros sipkáját, az Üzletember a mellényét, a Katona az orrát kapja. Ez a gesztus átváltoztatja őket, lehetővé teszi, hogy átléphessenek egy másik dimenzióba, a játék világába, ahol bábhősökké válnak: Pályi János Vitéz László, Kovács Géza Vasilache, Rumi László Kasperl lesz.<sup>220</sup>

<sup>220</sup> Pályi János és Kovács Géza esetében ez a találkozás a két figurával egész pályájukat meghatározta. Mindketten nemzetközileg is elismert vásári bábjátékosok.

A díszlet forgathatóságára épül az előadás szcenikája. A szürke munkásruhás segítők begördítnek a színpadra egy hatalmas építményt. (39. kép) Ez a három különálló kesztyűsbáb paraván összefordítva, a tetejükön egy-egy óriási stilizált fejjel. A monstrum a technokrata hatalmat szimbolizálja, mely mindig az emberek fölé magasodik. Körbeforgatása dinamikus és látványos eleme az



39. kép *Purgatorium*, Ciróka Bábszínház

előadásnak. Az politikai plakátokkal teleragasztott doboz testű óriásbábból segélykiáltás hallatszik. A díszlet szétbontását követően egymás mellé kerül a három egyforma paraván. (40. kép) A színészek kiviszik az óriás fejeket, egyenként behozzák a három hátteret, és behelyezik a bódékba. Az Utcaspró a „Divina commedia” felkonferálással jelzi a közönségnek, hogy következő részéhez ért az előadás. Majd egymás után bemutatja a piros sapkásokat. Mindhárman saját nyelvükön köszöntik a közönséget. A rendezés megidézi a vásári bábjáték hagyományos közegét, de absztrahálja is. Mindhárom játék legjellemzőbb mozzanatait ragadja ki és helyezi egymás mellé. Ezáltal még jobban kirajzolódnak a hasonlóságok és az eltérések a karakterek és a hagyomány jelentésrétegei között. Egyfajta sűrített élet jellemzi a vásári játékokat. A legfontosabb élethelyzeteket, benne az ember és az ördög örök konfliktusával, a lehető legegyszerűbben, legcélratoróbban fejezik ki. A karakterek ezért is nem lehetnek logikusan felépítettek, az osztenió erőteljesebben jellemzi a játékot, mint a kauzális dramaturgia. A vásári hősök egy személyben képviselik az egész emberiséget, akár a moralitásjátékokban Akárki, ez is magyarázza kortalanságukat, időn kívüliségüket, mágikus attribútumaikat. A különbségeik pedig tovább árnyalják karakterisztikájukat és az eltérő társadalmi közeget, melyben hagyományuk gyökerezik. Közösségi identitást erősítő szerepük kortalan, ahogy a lét nagy kérdéseihöz fűződő mindenkori viszonyunk is: a gonosz és a halál legyőzésének a reprezentációja.

A Vitéz László játék a legatavisztikusabb. Az európai kultúrtörténet nagy metaforái közül több is ironikus formában jelenik meg a játékban. Az út, a vándorlás metaforája: Vitéz László útra kelésének nincs semmilyen célja, a nagymamucikája zavarta el otthonról. Nem keres kalandokat, nincs küldetése, csupán éhes és szomjas, ez az egyetlen motivációja, ami kalandokba sodorja. Viszont itt már ezen előzmények nélkül látjuk Vitéz Lászlót, akinek meg kell tisztítani a malmot az ördögöktől és az ártó szellemektől, hogy meg lehessen örölni a

búzáat. Ez túlmutat a molnár problémáján, az egész világot fenyegeti veszély, a lét örök körforgását akasztják meg a tisztátlan lények. Vitéz László az emberi világot tisztítja meg a gonosztól. Ehhez a nagymamucika palacsintasütőjét használja eszközül. A mindenki által ismert konyhai eszköz ugyancsak az ironikus lefokozás része, ami méretében sem arányos az őt körülvevő világgal. Groteszk hatást vált ki, hogy egy valóságos tárgy végez a metafizikai lényekkel. A karneváli világ fonák látásmódja fejezi ki az irracionáltságot, mely segít szembenézni a félelmeinkkel, és megerősíti a hitünket abban, hogy a gonosz akár a leghétköznapibb módon legyőzhető.

A Vasilache játék megegyezik a *Sose halunk meg* című előadásban bemutatott jelenettel. Vasilache lovat vesz a cigány lókupectől. Jellegzetes zsánerképe ez a multietnikus Erdélynek. Hazaérve megmutatja feleségének, Marionitának, aki veszekedni kezd vele a rossz üzlet miatt. Vasilache dühében azt kívánja, hogy feleségét vigye el az ördög. A többitől eltérően itt rúdbáb formában jelenik meg az ördög, és magasan felemelkedik, egészen addig, míg a paraván tetejének nem ütközik. Vasilache a rudat náspángolva győzi le. Visszatér Marionita, kezében egy pólyással. Ahogy megmutatja Vasilachenak, látható, hogy egy vörös fejű kis ördög van a pólyában. Bár Marionita nem vesz erről tudomást, de Vasilache szava elakad, vagyis a probléma megoldhatatlannak tűnik, mint az ördögi kör.

A Kasperl játék, eltérően az előzőektől, polgárabb közeget jelenít meg. A festett háttérkép városi miliót ábrázol hivatalépülettel. Kasperl a paraván szélén alszik egy lepedő alatt. Jön a kapuőr bárdal. Kasperl szellemet játszó imbolygó mozgással ráijeszt az őrré, és elveszi bárdját. Megjelenik a hivatalnok. Kasperl a bárdal szerez érvényt akaratának. Ahogy a narrátor kommentálja a csihi-puhit: „Kasperl rendet teremt a nagy világmindenségben.” Ezután következik a legnagyobb kihívás: szembenézni a Halállal. Mindhárom hős megküzd vele és legyőzi. Amikor ezt Kasperl kikiáltja, a többiek vitába szállnak vele, mindenki magának akarja a diadalt. A veszekedés nem marad meg a bábok szintjén, a játékosok dühödte hévvel jönnek elő a paraván mögül és egymással kiabálva mindenki ledobja a kezén lévő figurát a földre. Ez már a nemzeti öntudat ismert jelensége: ki az erősebb, ki a nagyobb hős. A hiúság, az önértékelés és a hatalomvágy okozta konfliktust a Léggömbáros lány kezén lévő báb állítja meg. Ez a figura ugyancsak piros sapkás, hasonlít a többire, de kisebb. Egyenként felemeli a földre dobott bábokat, visszaadja a színészeknek és mindet apának szólítja a saját nyelvén. Ezzel a gesztussal tudatosítja bennük, hogy mind egy családhoz tartoznak és a veszekedés testvériségbe fordul át. Újra megszólal a vezérdallam, de most már egy eltávolodó, nosztalgikus hangszerezésben. Hőseink egymásnak örvendezve ölelgetik egymást, miközben az Utcapró gyertyákat gyűjt, és mindenki kezébe ad egyet. A családi békesség



bensőséges képével zárul az előadás. A rendezés a vásári hagyományon keresztül irányítja figyelmünket korunk problémáira, azzal együtt, hogy gyökereinkhez kapcsol minket.



40. kép *Purgatórium*, Ciróka Bábszínház

fél semmiféle hatalomtól, tilalomtól, nem törődik a halállal és fütyül a pokolra. Az élet és a halál minden kérdését a vidámság, a nevetés síkján közelítik meg. A nevetés pozitív, gyógyító, felszabadító erő, mindig az élet túlcsondulását fejezi ki. A vásári hősök vitalitása, életkedve, önbizalma határtalan. A groteszk látásmód jelenik meg a vásári bábjátékban is. Egyik jellegzetes eleme a vásári beszéd, a népi kacaj. Jellegzetessége a fent és lent felcserélése, a fonákjáról látás logikája, a lefokozó profanizáló átfogalmazás. A karneváli nyelv szabadszájúsága ma is jellemző Vitéz László és társai beszédmódjára, ahogy F. G. Lorca is ezt használta fel a *Don Cristóbalban*. Kovács Ildikó



41. kép *Vitéz László*, Pályi János előadása

mindkét vásári előadásnál tudatosan épített a vásári bábjáték-gyakorlatra mind a történetek, mind a karakterek, mind a mozgás és ritmus tekintetében – ahogy a szomszédos népek bábhőseinek egymás mellé helyezésével ráirányította a figyelmet a közös kulturális gyökerekre, és azokra a hasonlóságokra, melyek bűvópatakként évszázadokon át nyomon követhetőek. A Vitéz László- és a Vasilache-témákat különálló előadásokként is megrendezi Pályi Jánossal (41. kép) és Kovács Gézával (37. kép), akik azóta is folyamatosan játsszák, életben tartva a hagyományt. A vásári bábjáték több előadásban is megjelent epizódként, mint a *Létramesék* Punch és Judy jelenetében, vagy a *Don Cristóbalban*, melyet F. G. Lorca: *Don Perlimplín és Belisa szerelme a kertben* című művével együtt állít színre. Az *Órajáték* című

előadást Pályi János egyszemélyes játékaként Veres Andrással együtt rendezte meg, majd utolsó színreviteleként hosszú idő után újra a kolozsvári bábszínházban bemutatott *Ördögverő jóbarátok* című játékot említhetjük, Vitéz László és Vasilache közös szerepeltetésével.

A több éven át megrendezett Soros táborokban<sup>221</sup> is fontos szerepet kaptak a vásári bábjátékok népi bábhősei. Egyre hangsúlyosabban léptek fel karakterükkel a háborúellenesség és a népek békés együttélése mellett. Kiegészítették őket más darabok dramatikus alakjai, mint Übü papa és Übü mama, archetípus figurák, gólyalábas és utcaszínházi elemek, melyeket a táborok zárásaként a helyszíneken (Buziás-fürdő, Temesvár főtere) adták elő a résztvevő bábjátékosok. Az 1997-es előadás mottója: „Mentsétek meg a gyermekek gyermekkorát!” volt.<sup>222</sup> A többnyelvű előadás a háború, agresszió, nacionalizmus ellen protestált a báb- és utcaszínház eszközeivel. Az előadások etűdsor jellegét indokolta a táborok célkitűzése, mindenki megmutathassa mire jutott a feladatok során. Ezért ezeket az előadásokat csak részben lehet a megszokott keretek között vizsgálni, sokkal nagyobb a jelentőségük a pedagógiai metódus szempontjából.

A vásári játékok sorába tartozik Kovács Géza egyszemélyes játéka: az *Akárki a Purgateátriumban*.<sup>223</sup> Akárki, a moralitás játékok hagyományát követve, funkciójában az egész emberiséget képviseli. A dramatikus szövegben külön hangsúlyt kap a piros sapkás vásári bábfigura és a bábjátékos azonossága egymásra ismerésük játékaként. A „te ki vagy?” kérdésre ugyanazt a választ adják egymásnak: „bárki, valaki, akárki”. Ez a gesztus egyben reflektál a bábtörténet „ego” figuráinak hagyományára is.<sup>224</sup> (42. kép) Kovács Géza fekete ballonkabátja alatt ugyanolyan piros-fehér csíkos pólót visel, mint a bábfigura. Az előadást indító játékban már megismerjük viszonyukat. A színpad közepén áll egy köpenyes óriásfigurát megformáló paraván, maga a Halál. Majoros Gyula díszletének a paraván kínálta játéklehetőségeken kívül nincs egyéb funkciója, de vizuális kialakításával többletjelentést hordoz. Az óriás alak a mindannyiunkban meglévő biztos tudást szimbolizálja, mely determinálja életünket. Ezzel a vásári moralitásjátéknak olyan egzisztenciális szintjét reprezentálja, melyre a bábszínházi teatralitás eszközei nyújtanak lehetőséget. Ugyanakkor a *teatro mundi* szimbóluma összekapcsolódik a purgateátrium enigmatikus színpadi megjelenítésével, mely végül is funkcióját tekintve egy egyszemélyes kesztyűsbábjátékra kialakított vásári bódé. A bábjátékos az automaták mozgását imitáló pantomim járással többször is megkerüli, amikor pedig a közönség elé érkezik, kalapját megemelve, különféle

<sup>221</sup> A táborokat a Soros Alapítvány támogatta.

<sup>222</sup> Szakmai önéletrajz. in: *Kovács Ildikó bábrendező*. 335.

<sup>223</sup> Kovács Ildikó: *Akárki a Purgateátriumban*, Vojtina Bábszínház, 1999.

<sup>224</sup> Rév István Árpád Ego bábuja az egyik legismertebb a magyar bábtörténetben.

nyelveken köszön. Az egyre gyorsuló zenére járása is gyorsul, az automatából élő emberré válik, majd megáll a közönség előtt, és felkonferálja a játékot. Meghajlásakor ismeretlen nyelvsíp hangot hallunk. A bábjátékos keresni kezdi a hang forrását, míg egy piros sapkás vásári bábhős bukkan elő a háta mögül. Kézfejére ülteti a bábút és beszélgetni kezd vele.



42. kép Akárki a Purgateátriumban, Kovács Géza előadása

A vásári bábjáték tradíciójától eltérő színpadi helyzetet látunk. A báb és mozgatója dialógusba lépve egymással, megtöri a homogén konvenciót – mely a vásári bábjátékokat is jellemzi – és átlép a heterogén diverzitásba. Az én kettőssége jelenik meg a báb és ember közti viszonyban. Az által, hogy a bódé egy óriásfigurát jelenít meg, mintha

felettes énként tornyosulna Akárki fölé, meta-szintet képez a felettes erőknek kiszolgáltatott egyént reprezentálva. A színpadkép az én hármasságának metaforájaként is értelmezhető. Ezt tekinthetjük a diverzitás minimumának is, mivel a dramatikus alakok közti relációban a báb – ember – díszlet hierarchikus viszonyt alakít ki egymással. Az egymásra ismerés, miután megnézte és megtapogatta a bábjátékost, a bábu részéről revelatív erejű: íme, valaki, aki olyan, mint én. A fordított helyzet a bábu pozícióját erősíti, hogy ő: mi vagyunk, minket képvisel. Kettejük egymáshoz való viszonyára is reflektál a színpadi helyzet, sok esetben annyira összeforr báb és mozgatója, hogy már a figura vezeti a bábjátékost és nem fordítva.<sup>225</sup>

A vásári bábjátékok esszenciáját láthatjuk az előadásban: az élet győzedelmeskedését a halál fölött. Nem egy konkrét hős áll előttünk, hanem Akárki, aki magába sűríti az összes karaktert: Punch, Pulcinella, Vitéz László, Vasilache, Kasperek, Petruska szubsztanciája, maga az életöszton, báb reprezentánsa. Ezért is nagyon egyszerű a bábjáték cselekménye. Nem a jól ismert történetek közül látunk egyet, hanem a cselekmény a vásári bábjáték tradíció több jellegzetes elemét sűríti egybe. Ezáltal azokhoz a karakterekhez áll közelebb, ahol a nő-férfi kapcsolat és a család tematizálódik. Hősünk leginkább közismert olasz szavakat ismételtet nyelvsípval eltorzított hangon. Érzelmi reakcióit intonációja fejezi ki pontosan.

Az Ördög Nőnek álcázva kísérti meg Akárkit. A számtalan műben feldolgozott toposzt ironikusan viszi színre a rendező. Az első női karakter egy matróna, fakanállal a kezében. Akárkit rögtön megbabonázza, mire Akárki rácsap a fenekére. Ettől a matróna megnő, Akárki

<sup>225</sup> Bábhős és játékos szoros kapcsolatára szép példa, amikor Kemény Henrik úgy vette át a Kossuth-díjat, hogy Vitéz Lászlót is magával vitte, mert ez közös érdemük.

megpróbál felmászni rá, de leesik. Az óriásnő fenyegetően közelít hozzá, Akárki megrettenve hátrál. A matróna dobpergésre körbe-körbe kergeti Akárkit, végül ráveti magát. Akárki kibújik alóla és elillan. A botbáb nő alól kibújik az Ördög, és vállára emelve a bábót, csalódottan elkullog. A második megkísértés – egy úrinőt formázó automatával – hasonlóan zárul. A harmadik nőtípust a játékboltokból jól ismert hajás gumibaba jeleníti meg. Akárki szeme felcsillan, mikor megpillantja. Előbb keringőzni kezd vele, azután szenvedélyes tangó következik, majd Akárki ráugrik, és elkezd tapogatni a szoknyáját. Közben nem veszi észre, hogy az Ördög kibújik a baba alól, és a botnál fogva ezt is a vállára veszi, már a rudat és a másik végén lévő Ördögöt is végigpuszilgatja, amikor felocsúdik. Az Ördög ledobja a babát a botról, és küzdelemre hívja Akárkit, akinek kezében egy nagy fakanál van. Harcuk lelassított koreografált ritmusjáték, mely fokozatosan gyorsul fel, míg Akárki legyőzi az Ördögöt.

Egy szalmakalapos női figura jelenik meg, mely már kesztyűsbáb, így nincs meg az a méretbeli különbség és disszonancia, ami az előző alakok esetében ironikussá tette a játékot.

Akárki óvatosan közeledik felé, de amikor összeér a kezük, láthatjuk az áramütést, mely mindkét bábút megrázza. Ismerkedésük most is tánccal folytatódik, de ez eltér a korábbiaktól. A szimmetrikusan ritmikus kézzjáték a Punch és Judy játékokból jól ismert koreográfiát idézi. A bábok feje és hasa felváltva ütődik össze, majd megfordulnak a



43. kép *Akárki a Purgateátriumban*, Kovács Géza előadása

nézők felé és jobbra-balra billegnek a zene ritmusára. Innen felgyorsulnak az események. A bábok behúzzák a függönyt, erotikus hangfoszlányok, majd horkolás utalnak a történésekre. A függöny mögül kinéz a nőfigura, és csak két szót kiált: „Dottore! Bambino!” Viszont a doktor helyett újra az Ördög bukkan fel, és elrabolja Akárki szerelmét, akinek ismét meg kell küzdenie vele, most már kettejükért. A következő jelenet rejtélyesen indul, egy koporsó tűnik fel lassan, majd a Halál érkezik, aki a paravánon kilógó Ördögöt beteszi a koporsóba. Visszatér Akárki. A Halál őt is a koporsóba akarja tenni, de ellenáll, mire a Halál tűnik el a koporsóban, Akárki pedig győzedelmesen ráül. Örömét félelmetes hang szakítja félbe. Fénybe kerül a bódé teteje, a rendezés most először irányítja a figyelmet a teljes díszletre. Fémes csikorgású géphangra szétnyílik az óriás figura köpenye, és láthatóvá válik a bódé alsó traktusa, mely egy húsdarálóra emlékeztető szerkezetet rejt. (43. kép) A bábjátékos újra

automataként mozog, és a fogaskereket hajtva bábfigurát tesz a gépezet tetején lévő tölcserbe, ami azután alul ruha nélküli bábuként esik az edénybe. A mozdulatsor többször ismétlődik, teljesen egyformán, miközben egy moralitásjáték szövegének részleteit halljuk. A haláltáncjelenet egyszerre archaikus és utópisztikus. A gépezet akkor akad meg, amikor Akárki kerül sorra. Itt is ellenáll, nem hagyja magát ledarálni. Felemeli az automata élettelen kezét, és újra vitalizálja a bábjátékossá. Most már együtt törnek ki a gépezetből, és visszatérnek a paraván mögé. Az életerő újra győzedelmeskedett. Akárki a párjával örömtáncba kezd, miközben több kosárnyi pólyás kerül a paravánra. Akárki figurájában a fajfenntartó ösztön reprezentálódik, amint az életért és az élet továbbadásáért küzd.

Mindkét előadás jól példázta, hogy lehet a hagyományt életben tartani és rendezői invencióval újraértelmezni. A „purgateátrium” szóösszetétel mindkét előadás címében a vásári bábjáték egyik legfontosabb antropológiai sajátosságát ragadja meg: az ördöggel és a halállal való szembenézés excentrikus helyzetét. A bábhősök tettei által úrrá leszünk félelmeinken, győzedelmeskedik élni akarásunk, ezáltal válik a *Purgateátrium* a megtisztulás helyévé. A rendezés a gyökerekhez visszanyúlva, atavisztikus toposzokat használ fel, a kollektív tudattalant hozza működésbe. Mélyebb szinteken is átéljük – ahogy a meséknél is – azt a katartikus élményt, mely segít közös félelmeink legyőzésében, és identitásformáló erővel bír. Ezáltal válik a vásári bábjáték az excentrikus színházi helyzet érvényes kifejezési módjává, gyermek és felnőtt számára egyaránt. A vásári bábjáték típusában, más heterogén modulokkal – pantomim, utcaszínházi, vásári színjáték elemek – ötvözve, Kovács Ildikó megtalálta annak lehetőségét, hogy különböző korosztályoknak egyszerre, érvényesen beszéljen jelenkorunk problémáiról. A heterogén diverzitás elemeiben a hagyomány és annak újraértelmezése szervesen hoz létre olyan közvetlen színházi formát, mely Peter Brook színházszemléjéhez hasonló módon szól mindenkire, olyan hatás mechanizmussal, mely zsigeri szinten is hat a befogóra.

## 4.2. *Pinocchio*<sup>226</sup> verziók

„Szobámban egy öreg karosszékekben ül a bábu és néz. A tekintete kék, titokzatos, áttetsző, időtlenül bölcs, mélységesen szomorú, melegen megértő, mindentudó... A tekintete emberi; ő a BÁBU.”<sup>227</sup>

Meghatározó előadásai sorába tartozik a *Pinocchio*, melyet három bábszínházban rendezett meg, eltérő politikai és etnikai közegben, melyek az előadások rekonstruálásának kontextusát adják, és értelmezői horizontját tágítják. A *Pinocchio*nál nincsenek akkora eltérések az előadások között, itt a továbbgondolást a témában való elmélyedés, és a színpadi forma csiszolása, pontosítása jellemzi. Collodi jól ismert történetében Kovács Ildikót a környezetének, tágabb értelemben a társadalomnak kiszolgáltatott gyermek esendősége ragadta meg. Azé a gyermeké, aki szabadnak született, és joga van az élethez.<sup>228</sup> Ehhez megtalálta a számára legkifejezőbb formát, az élő szereplők között a fabábút, mely túlnőve az előadáson, rendezéseinek emblematikus figurájává vált. Az örök gyermek, a maga tisztaságával, ártatlanságával, naivságával, szerethetőségével, ösztönös kíváncsiságával, az emberek jóságába vetett őszinte hitével és bizalmával. Ebbe a figurába sűrített össze nagyon sok jellemző attribútumot abból, amit a gyerekekről gondolt, talán emiatt érthető, hogy a gyerekközönség miért tudott annyira azonosulni *Pinocchio*val.



44. kép *Adjátok vissza Pinocchiót!* Ariel Ifjúsági és Gyerekszínház

elkészítettem a bábút, aztán készítették el a végleges szövegkönyvet.”<sup>229</sup> A tervezés során a problémát a bábu megelevenedése okozta, azaz az a pillanat, amikor a többi szereplőhöz viszonyítva életre kel. A megoldás egy gyerekméretű fabábu lett, aki körül mindenki mozog,

A *Pinocchio* bábút Dan Frățiciu bábtervező szobrász faragta meg. Közös alkotómunkájukról egy interjúban nyilatkozott a tervező: „Ildikóval együtt indultunk el a szöveggel, és együtt építettük fel mind a látványt, mind a rendezést. Mindketten átvettünk elemeket egymástól, és ilyen módon megszületett az előadás. Előbb

<sup>226</sup> Bár a *Pinocchio* írásmód ma már az elterjedtebb, de én az előadások címében szereplő írásmódot követem.

<sup>227</sup> Kovács Ildikó: A Bábu. in: *Kovács Ildikó bábrendező*. 154.

<sup>228</sup> Kovács Ildikó: Minden napra egy mese..., azaz kié a gyermek? in: *Kovács Ildikó bábrendező*. 146.

<sup>229</sup> Szabó Zsuzsa: Interjú pályatársakkal: Dan Frățiciu. in: *Kovács Ildikó bábrendező*. 188-195.

csak ő nem, vagyis ő önmaga által, saját anyagának lehetőségeit kimerítve él. Pinocchio megáll a saját lábán, de mozgása az őt mozgató embertől függ. Fejét finoman lehet mozgatni, kezét irányítani, és ha két kezénél felemelik, járni is tud. A bábu kifejező ereje megdöbbentően erős, kopaszságával, meztelen testén az egyszerű vászon ingecskével belénk égett képeket elevenít meg. (44. kép) Zalán Tibor így ír róla: „Egyetlen merev anyagból kifaragott arcon megteremteni a szomorúságot, a vidámságot, a csalódást, az örömet a sírást és a nevetést. Az embernek el kell tűnődnie azon, hol látta már ezt a törekeny, alig ruházott kis figurát? Lágereképeken? Nevelőintézeti gyerekek kopasz, megkínzott léptei-mozdulatai idéződnek fel benne?”<sup>230</sup> Kovács Ildikó számára is viszonyítási pont lett. „Véleményem szerint Pinocchio volt a legjobb színésze, és ezt mindenki el is ismerte. De ilyen bábút csak egyszer lehet faragni.”<sup>231</sup>

A színpadi tér kialakítása is a bábút szolgálja. A nézőtérrel frontálisan szemben a színpad háttérében három párnázott, műbőr ajtó látható. Ezek lenyitva, átfordítva alakulnak át különféle helyszínekké: bábszínházzá, a fafejűek iskolájává, vidámparkká. A középső ajtó előtt egy alacsony dobogó van elhelyezve, melyre Gepetto leül, és ölébe véve Pinocchiót, így a gyerekek szemmagasságában beszél hozzájuk. Ez lehetővé teszi a bensőséges viszony megteremtését a közönséggel. Amikor Pinocchio egyedül marad a színen, legtöbbször ezen a kis pódiumon áll, mely ezekben a jelenetekben mindig kiszolgáltatottságát erősíti fel. A stilizált formák és az egyszerű színek mind azt szolgálják, hogy a bábu vizuálisan is magára irányítja a figyelmet.



45. kép *Adjátok vissza Pinocchiót!* Ariel Ifjúsági és Gyerekszínház

Minden szereplő viszonyba kerül Pinocchióval. A figurák hierarchiája a rendezőtől már ismert módon artikulálódik, azaz tartalmi, eszmei megalapozottságú, és a heterogén diverzitás elemeit használja fel: „ember, emberbáb, életre kelő bábu, kesztyűs báb, robot jellegű élettelen báb”.<sup>232</sup> Az élőszereplők közt Gepetto és a Tündér a valós emberek. A negatív figurák: Róka,

<sup>230</sup> Zalán Tibor: Az ember és a bábszínház. *Élet és Irodalom*, 1993. 10. 22. 3.

<sup>231</sup> Szebeni: Interjú pályatársakkal: Dan Fräticiu. in: *Kovács Ildikó bábrendező*. 193.

A szebeni és a budapesti előadásban ez a bábu szerepelt, viszont a későbbi marosvásárhelyi bemutatóra készített egy másolatot a tervező, mivel addigra az eredeti már nagyon rossz állapotban volt.

<sup>232</sup> Kovács Ildikó: Pinocchio rendezői gondolatok. *Színház*, 2002. 9. 25.

Macska, Tanár, Bábszínház-igazgató, Vidámpark-tulajdonos emberbábuként jelennek meg. (45. kép) Stilizáltságuk és mozgáskarakterük egységessé teszi őket. Pinocchio mellett a bábszínház figurái, Arlecchino és Colombina kesztyűsbábként szerepel. A fafejűek iskolájában pedig kirakati manökenekre emlékeztető büsztök sorakoznak egymás mellett, amelyek gépiesen ismétlik a tanár halandzsaszövegét. A fafejűek már a modern technika és az ember kapcsolatát, egyben az iskolarendszer lesújtó kritikáját reprezentálják. Míg a nagyszabású előadásban<sup>233</sup> a nyolcvanas évek technikai fejlettségének megfelelően kazettát helyeznek a fejükbe, ezáltal lépnek működésbe. Addig a későbbi marosvásárhelyi előadásban<sup>234</sup> már a Macska CD korongot helyez a homlokukon vágott részbe. Ember és báb viszonyának következetesen végiggondolt dramaturgiai funkciója van. A bábú életre kelésének csodája a szereplők hozzá való viszonyában mutatkozik meg. Gepetto és Marionella, a tündér, úgy mozgatják Pinocchiót, hogy a figura szinte megelevenedik a kezükben. Beszél is hozzájuk. Az első változatban ez magnóról bejátszott hang, míg a következő két változatban egy színésznő a kulisszák mögül adja a figura hangját.<sup>235</sup> A bábszínházi bábokkal is kommunikál, a színpad széléről figyeli őket, ekkor a takarásban lévő színész mozgatja a figurát. Pinocchio következetesen csak azoknak szólal meg, akik jók hozzá – aki rosszul bánik vele, annak élettelen fabábú csupán. Ezért az emberbábuk hiába rázzák, rángatják, lökdösik, kiabálnak vele, mozdulatlan marad, ahogy a félelemtől megdermedő gyerek. (46. kép) Ez az erős megkülönböztetés a bábú mozgatásán keresztül is erősíti a figurák közötti hierarchikus viszonyt. Az emberbábuk színre lépésükkor egyenként elénekelnek egy bemutatkozó dalt. Ez afféle brechti songként a figurák elidegenítésének rendezői eszköze. Mozgáskarakterük már ekkor jól megmutatkozik, ez tipizálja és könnyen felismerhetővé teszi őket.<sup>236</sup>

A Pinocchio színreviteleiben nem a történet adaptálása Kovács Ildikó elsődleges szempontja, hanem a figuráé. Az, amit a figurán keresztül el akar mondani a világról és a kiszolgáltatott gyerekekről. Az eredeti történetből a bábú életre keltésének csodáját tartja meg. A történet további részétől azonban eltér. Az ő Pinocchiója nem csinál semmi rosszat, nem hazudik, ezért nem is nő meg az orra, csupán létezik. Környezete viszont a pusztaság létét fenyegeti. A beszélő bábút meg akarják venni, ellopják, hogy pénzt keressenek vele, kézzel adják, míg végül a vidámparkban az agresszió célpontja lesz. Az igazgató beköti a szemét, és egy céltábla elé állítja. Igazi gyerekkönnyeket ígér azoknak, akik a hegyes

---

<sup>233</sup> Kovács Ildikó: *A Pinocchio-ügy*, Szabasi Állami Bábszínház, 1984.

<sup>234</sup> Kovács Ildikó: *Adjátok vissza Pinocchiót!* Ariel Ifjúsági és Gyerekszínház, Marosvásárhely, 2003.

<sup>235</sup> Kovács Ildikó: *A Pinocchio változatai*. in: *Kovács Ildikó bábrendező*. 178-180.

<sup>236</sup> *uo.* 178-180.



nyilakkal eltalálják. Cristian Pepino a maga korában igen szokatlan nézőpontot képviselő, súlyos problémákat felvető előadásként említi meg bábos lexikonjában a szebeni előadást.<sup>237</sup> Dan Frățiciu így emlékszik vissza: „A Pinocchio ügynek megdöbbentő hatása volt. Egyesek extázisba estek tőle, mások valósággal fellázadtak ellene. Olyan igazságokat tárt eléjük, amelyek léteztek, csak esetleg nem mertek szembesülni velük.”<sup>238</sup> Egy olyan előadás született meg, mely mélyen elkötelezett a gyerekekért, a gyerekek jogaiért és a társadalmi felelősségvállalásért, de minderről egy gyerekelőadás keretében, a gyerekek nyelvén beszél.



46. kép *Adjátok vissza Pinocchiót!* Ariel Ifjúsági és Gyerekszínház

A következő szinten nagyon érdekes kérdéseket vet fel az előadások etnikai-politikai vonatkozása. Pinocchio figurája a kisebbségben élők kiszolgáltatott politikai helyzetének metaforájaként is értelmezhető. Ez mindhárom előadás esetében érdekes viszonylatokban artikulálódik. 1984-ben, a legsötétebb diktatúra idején, Nagyszebenben, a százok történelmi központjában, ahol

eddigre a németek voltak a kisebbség, román nyelven mutatják be a darabot.<sup>239</sup> A rendszerváltás utáni 1993-as budapesti előadáson Kovács Ildikó a határon túli rendező, a romániai forradalom friss emlékeivel. Majd 2003-ban Marosvásárhelyen magyarul állítja színpadra a magyar kisebbségnek.

A nagyszebeni színrevitel Gepettóját egy idősebb színész testesíti meg. (47. kép) Mozgása, testtartása az öregemberek, a mesebeli Gepetto alakját idézi fel. A többi szereplő mozgása erősen stilizált, pantomim mozgáselemekre épülő, a figurák karakterét hangsúlyozza. Elsősorban a Macska és a Róka mozgása kidolgozottabb. Jelmezüket nem az állatokra



47. kép *A Pinocchio-ügy*, Szebeni Állami Bábszínház

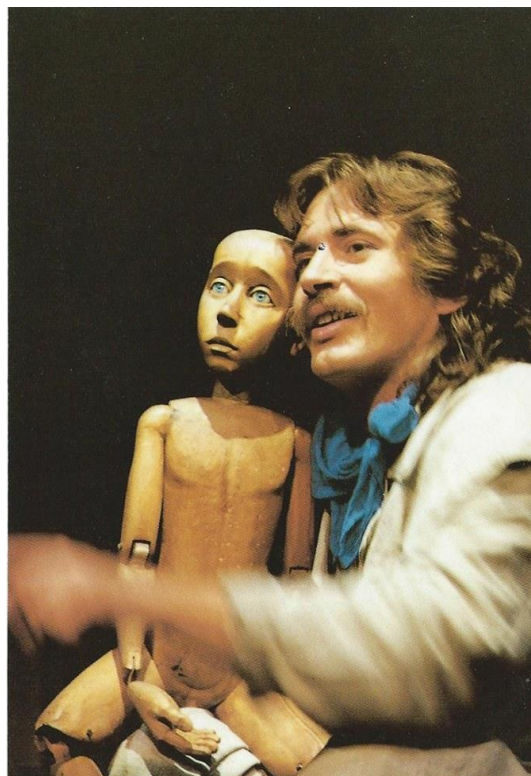
<sup>237</sup> Cristian Pepino: *Dicționarul teatrului de Păpuși, marionette și animație din România*. Editura Ghepardul, 1999. 228.

<sup>238</sup> Szebeni: Interjú pályatársakkal: Dan Frățiciu. in: *Kovács Ildikó bábrendező*. 191.

<sup>239</sup> A nagyszebeni az egyetlen bábszínház Romániában, ahol a román mellett német tagozat van.

utal, inkább laza utcai öltözet, hosszú ballonkabátok, sálak, kalapok, melyek csavargóssá teszik kinézetüket. A másik három emberbábu a Tanár, a Bábszínház tulajdonos és a Vidámpark igazgató, merevebb, félelmet keltő figurák. Ezek az emberbábok mind napszemüveget viselnek, tekintet nélküli, személytelen alakok, egy-egy negatív emberi tulajdonság expresszív megtestesítői. A marosvásárhelyi előadásban ezek a szereplők már mind veszítenek a pontosan felépített emberbábu koncepcióból, mozgásuk és színészi eszközeik közelebb állnak a természetesebb játékmódhoz. Stilizáltságukból veszítve viszont félelmetesebbé válik az érzésünk, hogy köztünk élnek. A másik szembetűnő eltérés Gepetto alakja, akit egy fiatalabb színész testesít meg. Korban inkább apa- és nem nagypapa-típus, ami befolyásolta a gyerekek azonosulását.<sup>240</sup> A Gepetto és Pinocchio közötti bensőséges kapcsolatot, érzelmileg saját édesapjukkal kapcsolják össze.

Időben a két előadás között viszi színre Budapesten,<sup>241</sup> ahol a Mult István által játszott Gepetto már ezt az apaképet testesíti meg. (48. kép) Erről az előadásról Zalán Tibor írt az ÉS hasábján. Cikke pontosan rögzíti az előadás nyomasztó hangulatát: „A színpad erősei agresszívek és ostobák. [...] Színházuk lélektelen és mechanikus, ahol utálják őket a nekik játszó, iskolájukban fafejűek tanítanak fafejűeket, magnókazetta forog agyuk helyén a szívük helyére ültetett elem ütemezése szerint, vidámparkjukban pedig gyilkos játékokat játszanak ezek a felnőttek gyilkos fegyverekkel, s hívják a cirkuszukat Boszniának, Szomáliának, nem is tudni, minek hívják az ő cirkuszukat.”<sup>242</sup> A megszokottól, a befogadói elvárásoknak megfelelő hatásmechanizmustól merőben eltérő, nem megnyugtató élményről számol be. A nézőt kényelmi pozíciójából kibillentve, a gyerekeket érő atrocitásokra irányítva a figyelmet, kegyetlenül szembesít minket a világ durvaságával. Akkor szakmai vitát is kiváltott a rendezés. Megoszlottak a vélemények arról, hogy kell-e a gyerekeket szembesíteni a világ



48. kép *Adjátok vissza Pinocchiót!* Kolibri Színház

<sup>240</sup> Kovács: A Pinocchio változatai. 78.

<sup>241</sup> Kovács Ildikó: *Adjátok vissza Pinocchiót!* Kolibri Színház, Budapest, 1993.

<sup>242</sup> Zalán Tibor: Az ember és a bábszínház. *Élet és Irodalom*, 1993. 10. 22. 3.

kegyetlenségével, egyesek szerint ez nem megengedhető, mások szerint viszont éppen az ilyen előadások erősíthetik az igazságérzetüket.<sup>243</sup>

A probléma megítélésében nagyon fontos szerepe van a feloldásnak. Ehhez a rendezés olyan eszközt talált, mely a közönség felé nyit, és interaktívvá teszi az előadást. Az aktív cselekvő pozíció pedig feloldást nyújt. A vidámpark-jelenet végén Gepetto rátalál Pinocchióra, felkapja a bábut, és a nézőtéren, a közönség között rejtőzik el vele. A többi szereplő a színpadon keresi a bábut, amikor észreveszik, hogy a nézőtéren bújt el, kórusban követelik, hogy adják vissza. Ez a szituáció arra sarkallja a gyerekeket, hogy megvédjék Pinocchiót, illetve valós feszültséget hoz létre a színpad és a nézőtér között. A gyerekek bevonása a játékba, annak esélye, hogy tehetnek érte, hogy Pinocchio megmeneküljön az őt fenyegető veszélytől, segít nekik feldolgozni a látottakat. Pinocchio igazi megmentőiként jöhetnek ki az előadásról, mely győztessé tette őket a jó és a rossz küzdelmében.

A megosztó előadás fontos része az életműnek, provokativitásával, a történet aktualizálásával politikai állást foglal az elnyomottak, a kisebbségben élők, az agresszió áldozatai mellett, akik sokszor gyerekek. Kovács Ildikó gyerekszínházban viszi színre a társadalmi felelősségvállalás problémáját. A színház nyelvén beszél egy olyan krónikus társadalmi problémáról, mely a nők egyenlő jogai mellé a gyerekekét is beemeli, megbecsülésük fontosságára hívja fel a figyelmet. Közéletivé tesz egy gyerekeknek szóló előadást, melynek bátorsága tükröződik a heves nézői reakciókban is. „A mi Pinocchiónk »csak« bábu, és mégis viharos érzelmeket kavart fel, beleszólt életünkbe, sok száz gyerekkel vállalt sorsközösséget, sok száz gyerek szerette, védte, óvta, sok-sok felnőttet ríkatott meg. Azt hiszem, hogy bábszínházi előadást csak kifejező, művészi alkotás szinten lévő bábokkal szabadna létrehozni! Hiszen ők, a »főszereplői« ennek a művészetnek.”<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Hegyi Réka: Pinocchio megszólal. *Krónika*, 2003. 3. 8-9.

<sup>244</sup> Kovács Ildikó: A Bábu. in: *Kovács Ildikó bábrendező*. 154.

### 4.3. *Don Quijote* színrevitelei

„*A Don Quijote végigkísért egész pályámon.*”<sup>245</sup>



49. kép *Don Quijote*, Nagyváradi Állami Bábszínház

A *Don Quijote* szintén egyik többször visszatérő témája Kovács Ildikó korpuszának, a mű színrevitelei jól reprezentálják rendezői formanyelvének változását és játékgyakorlatának sajátosságait. Először Nagyváradon rendezte meg Fux Pál tervezővel.<sup>246</sup> A művet Diószilágyi Ibolya adaptálta bábszínpadra. Ez az előadás a hagyományos paravános zárt illúzió-színházi paradigma keretein belül maradt. Nem sokat tudunk arról, milyen lehetett az előadás, az mégis sokat elárul, hogy 1956-ban a vidéki bábszínházak első versenyén Bukarestben az „eredetiség és bátorság” különdíjat kapta,<sup>247</sup> ugyanis az előadás megosztotta a szakmai zsűrit. A kritika is úgy számolt be róla, mint merész, kísérletező vállalkozásról.<sup>248</sup>

A naturalista konvenciót felrúgó stilizációt – amelyben nagy szerepe volt Fux Pál stilizált, groteszk karaktereinek – ekkor formabontónak tekintették. (49. kép) Ez a színrevitel az alulról mozgatható pálcás bábót, a vajang technikát alkalmazta, mely a korszak általánosan preferált bábjátéktípusa volt. (50. kép) Egy rövid leírásból képet alkothatunk a díszletmegoldásról, mely a paravánon belül forgószínpad alkalmazásával érzékeltette a spanyol táj távlatát, mint a *Don Quijote* adaptációk egyik ikonikus vizuális elemét. „Amikor a függöny felgördül, a



50. kép *Don Quijote*, Nagyváradi Állami Bábszínház

reflektor fénye egy lapos kúpban végződő, vízszintesen elhelyezett korongot világít meg, amelyen perspektivikusan, mintegy madártávlatból látszó apró tájrészletek váltogatják egymást. [...] S mikor a cselekmény megkezdődik, a korong ismét

<sup>245</sup> Köllő: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. 41.

<sup>246</sup> Kovács Ildikó: *Don Quijote*, Nagyváradi Állami Bábszínház, 1956.

<sup>247</sup> Köllő: uo. 39.

<sup>248</sup> Méhes György: *Versengő bábosok*. 1956. Szigligeti Színház archívuma

lassan forogni kezd s végigkíséri a hős egész útját, az előtérben pedig mintegy felnagyítva, de csak szimbolikusan és stilizálva jelennek meg azok a díszletek, amelyek a távoli táj legjellemzőbb elemeit emelik ki.”<sup>249</sup> Az előadás formai megoldásait ugyan az ötvenes évek horizontjában vizsgálva kísérletezőnek tekinthetjük, de nem lép ki a megszabott bábszínepi konvencióból. Bár itt meg kell jegyezni, hogy ebben az időszakban a vajang technika még kiaknázható újdonságot jelent.

A következő Don Quijote előadás megrendezésére Kovács Ildikónak évtizedek múlva adódik újra lehetősége, amikor – a nyolcvanas évekre kialakult kolozsvári játékgyakorlat tapasztalataival – dolgozik tovább a magyarországi bábszínházakban a kilencvenes évek folyamán. Ennek köszönhetően a *Don Quijote de...*<sup>250</sup> már egy több éves műhelymunkát tükröző előadásként is értelmezhető, melynek formajegyei egy tudatosan felépített rendezői koncepció és bábos gondolkodás eredménye. „Az egész rendezés alapja az a kaland, amikor Don Quijote egy kocsi-szekeret lát királlyal, az ördöggel, a katonával, az angyallal és a bohóccal. Az én rendezésemben ők a vándorszínészek, akik a Don Quijotét játszót elvesztették az úton, mert részeg volt. Sanchójuk se volt. A trupp, úgymond, az utcáról szed össze egy Don Quijotét, egy értelmes szakálas civilt.”<sup>251</sup>

Kecskeméten találkozik azzal a fiatal, lendületes társulattal, amellyel más megközelítésben, a plebejus, vásári játékmódot és a heterogén, nyitott formát, vagyis az élő színészi játékot és a különféle bábos megoldásokat együtt alkalmazva hozhat létre egy új rendezést, olyat, amelyben – mint később megfogalmazza –



„sikerült valamennyire megközelítenem a cervantesi világ teljességét, többrétegűségét, bonyolultságát és csodáját.”<sup>252</sup> Ehhez olyan alkotótársakat talál, mint Zalán Tibor költőt, aki gyakorló dramaturgként együttműködik vele a szöveggönyv létrehozásában; Boráros Szilárdot, aki fiatal tervezőként a prágai Bábművészeti Akadémiáról hozta a cseh bábos tradíció groteszk látásmódját; valamint Iosif Herțea zeneszerzőt, akivel már többször dolgozott együtt a korábbi években.

<sup>249</sup> Lőrincz László: *Bábosok találkozója. A búsképű lovag útja. A nagyváradi Állami Bábszínház bemutatója.* Szigligeti Színház archívuma

<sup>250</sup> Kovács Ildikó: *Don Quijote de...* Ciróka Bábszínház, 1996.

<sup>251</sup> Részletek Horațiu Damian interjúból. in: *Kovács Ildikó bábrendező.* 95.

<sup>252</sup> Köllő: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. 42.

Az előadásban a groteszk testképek különös hangsúlyt kapnak. A báb és színész viszonyának különféle artikulációi a groteszk test metamorfózisait mutatják fel a bábok és színészek amorf, eltúlzott testképei által. Az állandóan változó test reprezentációjában a bahtyini groteszk realizmus a teatralitás szintjén jelenik meg színrevitelében. Az előadás a



52. kép *Don Quijote de...* Ciróka  
Bábszínház

vásári színjátszás több évszázadon keresztül használt elemeit és játékmódját eleveníti fel: a maszk, a pantomim, az egyszerű hangszerek, használati tárgyak, a familiáris vásári beszéd, a ruhacserék, a harsány, nyers játékmód és a deszkaszínpad mellett a vásári bábjáték hagyomány marionett, árny és óriásbábos megoldásaival együtt alakítják ki az előadás heterogén szövetét.

A színészek hangos, dobokkal és fúvós hangszerekkel történő bevonulása után a vándortársulat igazgatója, ismerteti a nézőkkel a helyzetet: fellépésük került veszélybe, mivel több színész elhagyta a truppot, ezért most a közönség közül választanak alkalmas szereplőket Don Quijote és Sancho szerepére az aznapi előadáshoz. (52. kép) Hangsúlyozza, hogy Don Quijote szerepét emiatt már nem is tekinti teljes értékűnek, ezért csak Don Quijote de... lehet, aki eljátssza a szerepet. A lefokozás ténye az egész előadásra kihat. Nem tudhatjuk, milyen lett volna a darab a trupp eredeti színészeivel. Mi ma ennek az egyszeri és megismételhetetlen előadásnak válunk a befogadóivá, melyben benne van az esetlegesség, az improvizáció, az itt és most színházi pillanat varázsa. Az instruálás és interpretálás szituációkba helyezésével folyamatosan reflektál a rendezés a színpadi mű születésének folyamatára. A nyitó szituáció árnyalja a színpadra adaptált helyzeteket, miszerint ők ketten, a kiválasztott „civiliek”, nincsenek beavatva a játékba, a színészek kedvükre bolondozhatnak velük, tettetgetik magukat. Vagyis a regény vezérmotívuma, miszerint Don Quijote saját illúzióinak áldozata, színpadi szituációvá válik. A nyitószituáció már meghatározza az előadás narratív struktúráját, mely lehetőséget nyújt a szerepfelvételek multiplicitására. Az előadás egyik jellegzetes elemévé válnak a folyamatos szerepváltogatások és az ehhez tartozó ruha- és kellékcserék. Az egész előadás felfokozott dinamikáját az ebből fakadó színpadi mozgások adják meg.

A trupp vezetője – aki a fogadós szerepét is játssza – szervezi meg minden helyzetben a megtévesztést, úgy, hogy a nézők beavatott cinkostársakká válnak, csak a két megtévesztett nem. A két színész testképe megfelel a Don Quijote ábrázolások hagyományának. Czipott Gábor magas, szikár, vékony alakja és jellegzetes szakálla szinte azonnal megidézi Don Quijote ikonikus karakterét. (51. kép) Ugyanígy Tímár Zoltán Sancho figurája, aki alacsonyabb és köpcös. Pocakját előretolva kapkodja apró lábait, és nagy hangon, hadonászva zsörtölődik. A jellegzetes attribútumokat tovább erősítik a trupptól kapott kellékek: a borbélytál mint sisak, a vászoning, a lovagkard, a Rocinantét jelző vesszőparipa, Sancho kellékeként a kolbással tömött tarisznya és a lyukas kalap. A szerepbe ugrás játékát színesíti az a helyzet is, hogy a Dulcineát játszó színésznő helyét Annuska, az öltöztető veszi át, nem éppen attraktív alakjával. Molettsége ironikussá teszi Don Quijote idealizált szerelemképét. A színpadi szituációkban azzal is rájátszanak a játékban narratívára, hogy Sancho szerepéből kilépve, titokban incselkedik Annuskával. Kettejük komikusan erotikus játéka többször visszatér az előadás folyamán.



53. kép *Don Quijote de...* Ciróka Bábszínház

A színészek elsődleges szerepe mellett, miszerint egy vándortársulat tagjai, egy párhuzamos szerepet is játszanak, egy-egy allegorikus figurát (Király, Ördög, Katona, Halál, Angyal, Bolond), mely az előadás narratívájának meta-szintjét hozza létre. A rendezés két formában artikulálja a meta-szintet. Don Quijote és Sancho vándorlását végigkíséri árny alteregójuként az Angyal és a Bolond. (53. kép) A jelenetek közé pedig hordóbeszédnek ékelődnek, ezek a politikai beszédre kijelölt helyek parafrázisaként, a karneváli világ elemeiként alkotnak intermezzókat. A pikareszk regényszerkezet dramatikus formája teszi lehetővé, hogy a rendezés többféle játéksíkot alkalmazzon, melyhez a szerepfelvétel multiplicitása társul. A trupp tagjaiként Nagypál Mária, Kovács Géza, Apró Ernő váltogatják a különféle szerepeket a kalandok során. Ők játsszák a fogadó vendégeit, a gályarabokat, a spanyol parasztasszonyokat, a vándorszínészeket, Pedro mester bábszínházának bábosait, a Tükrös lovagot, a könyvégető jelenet inkvizitorait. A trupp két további tagjának: Szluka Juditnak és Farkas Attilának szerepe más, ők allegorikus figurákként segítik Don Quijotét és Sanchót, végigkísérve őket a kalandokon. Ez a meta-(játék)szint tovább árnyalja az előadás

narratív struktúráját, melyre a rendezés az árnyjáték bábtechnikai formáját találja a legkifejezőbbnek.

A sajátos játékeret három különálló színpad alkotja. A vásári terek atmoszféráját idézi meg a marionett-, az árny- és a vászonfüggönyökkel felszerelt deszkaszínpad, a portálkereten olvasható *Teatro Mundi* felirattal. A színpadok és a köztük lévő terek sokféle bábtípus és rekvizitum használatát teszik lehetővé. A deszkaszínpad az élőjáték-jelenetek színtere. Először a fogadóé, ahol lovaggá üti Don Quijotét a fogadós. Majd a fogadó vendégei lidérces árnyakká változtatják a függönyöket, így ijesztgetik a lovagot. Ide másznak fel láncokat csörgetve a gályarabok, akik szabadulásuk után, letépve applikált jelmezüket, visszaváltoznak



54. kép *Don Quijote de...* Ciróka  
Bábszínház

a trupp színészeivé. Itt találkoznak a parasztasszonyokkal, akik talicskán tolják be egymást, majd a deszkaszínpad szélére felülve „szotyiznak”. (54. kép) A könyvégető jelenet a groteszk zsákbábjaival is itt zajlik le. A marionett színpad Pedro mester bábszínháza, amelyben a Sancho Panza kormányzósága jelenetet klasszikus marionett-játékként játsszák el a színészek, valamint itt találkozik Don Quijote Dulcineával, aki marionett báb formában jelenik meg. Az árnyszínpad kétféle funkciót tölt be. Egyrészt a víziók képi megjelenítésére szolgál, másrészt Don Quijote és Sancho többször ismétlődő vándorlása közben az Angyal és a Bolond allegorikus figurája parodizálja rajta a mozgásukat árnyképként. A vándorlás színpadi reprezentációját a zenei motívum furulyahangja mellett a klasszikus pantomim helybejárás mozdulatsorát különféle módokon eljátszó figurák teszik költőivé, akik hol lelkesen, vitálisan, komikusan, hol pedig megtörten, elcsigázottan, enerváltan mozognak. Az árnykép folyamatosan követi a két alakot, de idealizálva ábrázolja őket, ez reprezentálja a hős téves önképét is. A platóni kettős világ imaginációja válik láthatóvá a bábszínház eszközeivel. Don Quijote halálát is hasonló vizuális megoldással jelenítik meg. Az árnyjáték szélalmokkal folytatott küzdelme végén a színész lerogy, ráhull az árnyvászon, és a fényváltást követően a letakart testen, a vándorlás zenei motívumára tűnik fel Don Quijote – immár bábként. A történet lírai lezárása a bábban tovább élő lélek szubsztanciáját sugallja.



A színpadok között húzzák be a színészek Rosinantét, a nagy vaslovat. Don Quijotét felültetik rá, aki a csatába indulás diadalmas érzésével lengeti kardját, majd úgy rángatják a



55. kép *Don Quijote de...* Círóka Bábszínház

megbokrosodó lovat, hogy a lovak leessen róla. A maszkos színészekkel való találkozás is itt, a színpadok előtti játéktéren zajlik le. Hasonlóan látványos jelenet a küzdelem a Tükrös lovaggal, aki három színész által mozgatott óriásbábként

jelenik meg, mintegy bábos reprezentációja a színházi elidegenítés konvenciójának – ugyanis Don Quijote a Tükrös lovagot mozgató színészeket nem tekinti az illúzió létrehozóinak. (55. kép) A jeleneteket hordóbeszéd zárja, melyek, elszakadva a dramatikus történettől, a szónoki beszéd travesztiáivá válnak. Az allegorikus figurák hordóra állva mondják el monológjaikat. Szövegük a hatalom, a zsarnokság és a demokrácia viszonyát elemezve a 20. század társadalmi problémáira reflektál. Az előadás alapszituációja a fent és a lent felcserélődése, a karneváli világkép, mely a hordóbeszédekben is tükröződik. Ettől az Angyal és a Bolond beszéde tér el, melyek filozofikusabb, bensőséges hangon szólnak a szeretetről és a játszani tudás öröméről. A Halál az egyetlen figura, amely bábként jelenik meg. A teljesen sötét színpadon csak a hordó van megvilágítva, ezáltal nem látható a báb mozgatója. A fénynyaláiban a középkori halálábrázolások jellegzetes attribútumait megjelenítő, fából faragott, rusztikus koponya és hozzá tartozó kaszák mozognak bábszerűen. Monológja a moralitásjátékok alapkérdését idézi fel: mi az élet értelme, ha a végén úgyis ott a halál? A hordóbeszéd alatt az allegorikus figurák mögött mindig látható egy rúdra rögzített szélforgó. Ez szimbolikusan jeleníti meg azokat az eszméket: az elnyomást, az erőszakot, a gonoszsgot, a pusztítást, amelyekkel szemben harcra száll Don Quijote. A monológokban az archetípusok a dikción keresztül nyilvánulnak meg, gazdagítva a figurák karakterét. Az allegorikus figurák nem a jelmezhasználatban válnak el az elsődleges szerepektől, hanem a stilizáltabb, pantomim elemekből építkező mozgásokban és gesztusokban, melyek eltávolítják

az allegorikus figurát a vásári hangvételtől, szoborszerűségük pedig egyfajta időtlenséget sugall.



56. kép *Don Quijote de...* Ciróka Bábszínház

A jelenetek közötti szerepváltásokat sok helyzetben csak egy ruhadarab cseréje jelzi. Például Szluka Judit, miután Bolondként elmondta hordóbeszédét, felkap egy kalapot, feltesz egy bajuszt, és Pedro mesterré válik. (56. kép) Vagy a társulat igazgatóját játszó Pilári Gábor aranszínű karton koronát tesz a fejére a Király allegorikus

figurájaként, de a kocsmáros szerepéhez egy szakácskötényt köt magára. A jelmezhasználat másik formája viszont az előadás egyik legemblematikusabb vizuális eleme. Az emberi testet a jelmez eltúlzott formájával óriásbábbá változtatja a rendezés, melyet a groteszk mozgások tesznek teljesebbé. A groteszk testképek illeszkednek a rendező emberbáb-konceptiójába. Kovács Ildikó konvencionálistól eltérő testfelfogását tükrözik a torz és a csúf testek. A legszebb groteszk testképeket a gályarabok csikos öltözkére rávarrt szervek és belek, valamint a spanyol parasztasszonyok kitömött mellekkel dúsított ruhái adják. (54. kép) Ebben a jelenetben felcserélődnek a nemi szerepek is: két parasztasszonyt férfi alakít, és ezzel még komikusabbá válik a hatás. A jelmezt groteszk mozgás teszi teljesebbé. Affektálnak, illegetik magukat, nőket parodizálva igazgatják ruháikat, a jelenet pedig káposztadobálással fejeződik be.

Egymás mellé állítva a sokféle groteszk testet, a különféle bábtesttől az emberbábon át az embertestig terjed a skála. Az átmenet határán helyezkednek el a könyvégető jelenet bábjai. A faragott, groteszk fejekhez zsáktetek tartoznak, a kezek a mozgatók kezei, akik botokra támaszkodva tartják meg a bábokat maguk előtt. Báb és bábos szinte egyé olvad. Kovács Ildikó felfogásában a test mindig groteszk, túlnő saját határain, és túllépve a zárt testkép konvencióján, állandó változásra kész. Az évszázadok óta uralkodó testábrázolási kánonokon a bábu, sajátos anatómiájából fakadóan, állandóan kibillent. A marionettek jobban megtartják az emberi test arányait, de itt is a groteszk irányába tolódik el a stilizálás.

Az előadás legmegkapóbb lírai jelenete, amikor Pedro mester bábszínpadán a rusztikus marionettekkel előadott történet után megjelenik két, finom, könnyű textilből készített figura:

Dulcinea és Don Quijote. Szerelmi találkozásuk álomszerű és lebegő, ikonikus képi kifejezése a tünékeny illúzióknak, amit a lovag kerget. A társulat színészei durván vetnek véget a játéknak, kirángatják a bábokat, Pedro mester kezéből és ismét kigúnyolják Don Quijotét. A diverzitás hangsúlya a vásári játékgyakorlat kötetlen formái és korlátlan lehetőségei felé tolódik el, ezzel hoz létre egy koherens Don Quijote interpretációt a rendezés.

A kecskeméti harsány, vásári tradíciót középpontba állító előadást néhány év múlva egy teljesen más rendezői felfogásban színre vitt Don Quijote<sup>253</sup> követi: egy kamaraszínpadi változat, három szereplővel. Ha számba vesszük a kifejezőeszközök sokféleségét, láthatjuk, hogy a kötött műfaji szabályokat elvető, nyitott színpadi forma milyen lehetőségeket kínál a rendezés számára. A keretjáték egy hétköznapi szituációval indítja az előadást. Három munkást látunk műszak után az öltözőben. Egyikőjük kilóg a sorból, könyvet olvas. Ő az álmodozó, az idealista típus, akit kollégái elkezdnek ugratni. Ő válik Don Quijote megtestesítőjévé, Kálid Artúr személyében. A másik két szereplő: Csák Zsolt és Tárnok Marica játssza az összes többi szerepet, mely a lovag megtévesztését szolgálja. Ők a színpadi szolgálk játékgyakorlatát idézik fel, fekete játszóruhában, sötét napszemüveggel válnak teljesen személytelenné. Később az éppen aktuális szerephez (a fogadás, a gályarabok, vagy Pedro mester szerepéhez) vagy jelmezt öltenek, vagy bábót, kelléket mozgatnak, vagy óriásbábba bújnak. Ők segítik társuk Don Quijotévé alakulását. Kálid Artúr kivesz az



57. kép *Don Quijote és...* Budapest Bábszínház

öltözőszekrényéből egy mellvértet, és felcsatolja. Majd egyik társa közelről egy erős reflektort fordít a szemébe, mintegy elvakítva őt, mialatt a másik ráteszi a félmazskot és a borbélytál sisakot a fejére. Ezután formálódik a karakterhez a mozgása is. Elkezd keresni a figurához illő mozgásformát, mely pantomimes helyben járássá alakul. Vagyis, ebben a színrevitelben is a narratív struktúra és a szerepfelvétel multiplicitása teremt lehetőséget a diverzitás alkalmazására.

A jelenetekben eltérő típusú és méretű bábok jelennek meg. Don Quijote állandó kísérője, Sancho, csak bábként szerepel. A lovaggá ütés jelenetében egy pajzsot kap hősünk, melynek a tetején, egy kis számon ülő bábfigura látható. Vagyis Don Quijote

<sup>253</sup> Kovács Ildikó: *Don Quijote és...* Budapest Bábszínház, 2004.

maga alakítja Sancho szerepét is. Híres lova, Rosinante egy játék vesszőparipa, hosszú boton. Kalandjai során először egy birkanyájjal találkozik, amelyet ellenséges hadseregnek vél. A nyáját festett vászonra rávarrt birkafigurák alkotják relief-szerűen. (58. kép) Az egyiket egy rúdra rögzítve mozgatja az egyik színész, míg a másik színész a szoknyaként kialakított



58. kép *Don Quijote és...* Budapest Bábszínház

nyájképbe bújva mozog a színpadon. Ez a speciális rekvizitum is jól szemlélteti azt a fajta játékosságot, mely már Alfred Jarry színházi forradalma óta a színpadi konvenciók felrúgásának hagyományához kapcsolódik. A színpadon minden lehetséges, hiszen a játékról szól, melyet a nézőkkel összekacsintó rendező irányít. Így lehetséges az, hogy Don Quijote fegyvere nem más,

mint egy zöld esernyő, ezzel támad a birkanyáját mozgatókra. Ez a finom irónia az egész előadást áthatja. Ettől válik Don Quijote figurája is tragikomikussá. A gályarabok jelenetében az egyik színész rabjelmezben jelenik meg, a másik fegyőrként tart a vállán egy hosszú csövű puskát, melyen a rab bábok csüngnek. Ezek valójában kitömött rongybabák, ennek megfelelően is mozgatják őket. Majd Pedro mester bábszínházával a marionett játék tradíció kerül ironikus megvilágításba. A két színész behoz egy alacsony asztalt, azon egy kisméretű marionett színpaddal. A díszes portál mögött azonban nincs háttérfüggöny, emiatt a bábok mögött láthatóvá válnak a mozgatók. Mivel csak a testük középső részét emeli ki a keret, groteszk testképeket alkotnak a kicsiny bábokkal. A keret csak felmutatja a konvenciót, de az illúzió megtörése felvállalt. Don Quijote pedig végignézi saját hőstetteit: ahogy legyőzi a bikát vagy a kínai sárkányt, hogy megmentse Dulcineát. Az idillikus szerelem képe után következik a groteszk parafrázis. Dulcinea egy frivol óriásbábként jelenik meg a színpadon. Vad tangóba kezd a lovaggal. A két mozgatója úgy veszi körül a rongybabát, hogy Don Quijotét teljesen körbefogják. Aléltan dől le a padra, de Dulcinea ráugrik és közönséget imitál vele. Don Quijote hirtelen kicsúszik alóla, a padlón kapkod levegő után, mintha csak egy rémálomból ébredne.

A Tükrös lovag óriásbábja egyik végpontja a bábtechnikai skálának. (57. kép) A nála másfélszer nagyobb figurától sem retten meg Don Quijote, amikor rátámad, éppen tükrőfóliás pajzsával találja szembe magát. A drámai szembesülést önmagával – vagyis azzal az idejemúlt eszmével, mely nem ad megoldást a jelen problémáira – csend követi, majd leveszi maszkját, és a Tükrös lovag bábja is lelepleződik. A fényváltás kioltja az illúziót, a pajzs

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

Ebben a képben egyaránt érzékelhető a metaforikus gondolkodás, mely mind a homogén, mind a heterogén kifejezőeszközök használatakor a bábszínházi nyelv sajátjává vált, és a bábszínház mágiája, vagyis a holt anyag életre keltésének a csodája. Mint ahogy arra Henryk Jurkowski is emlékeztet minket: a bábszínház a rítusokban és a mítoszokban gyökerezik, több kultúrában szenteknek tekintik a bábokat, és mágikus erőt tulajdonítanak nekik. Azok a kiválasztottak pedig, akik a bábok mozgatói lehetnek, valójában szolgák. A bábok szolgálói, akik őszinte hittel és alázattal fordulnak feléjük.<sup>254</sup> Bár a tradíció megváltozott, de a hit, miszerint a bábu egy csodálatos tárgy, mely képes különleges viszonyokat teremteni az emberrel, változatlan maradt – és ennek helye a bábszínház. Kovács Ildikó minden rendezésében ez a hit mutatkozik meg ezernyi formában. Az ember és bábu viszony a bábu életre kelésének illúziójától a látható mozgatók okozta elidegenítő effektusig sokféle módon, de egy egységes rendezői formanyelv részeként artikulált.

---

<sup>254</sup> Henryk Jurkowski: Artistic Tendencies in Modern Puppet Theatre. in: *The World of Puppetry*. Szerk.: Szilágyi Dezső, DDR-Berlin, UNIMA, 1989. 13.

Az előadásról megjelent kritika kiemeli, hogy a rendezés „széles e világot próbálja beletuszkolni” az előadásba.<sup>255</sup> A kritikus ezt a fajta diverzitást kaotikusnak látja, nem ismeri fel benne a rendszert, miután a hazai játégyakorlatból is hiányzik ez a típusú bábszínházi gondolkodás. Ennek magyarázatát a sajátos magyar bábszínházi struktúra; az Állami, majd Budapest Bábszínház hosszúúrá nyúlt hegemóniájával és a külső hatásoktól elzártságával adja. Kovács Ildikó a vidéki bábszínházakban végzett rendezői munkájával bebizonyítja, hogy van létjogosultsága egy másfajta hagyományból, szemléletmódból építkező formanyelvnek és játégyakorlatnak, amellyel Magyarországon is iskolát teremt. Bár a paravános játékot egyre több bábszínház retrográdnak tekinti, mégis megmaradnak az egyes bábjátéktípusok (pl.: tárgyjáték, marionett, árnyjáték, bunraku, stb.) hagyományos játégyakorlatánál. A kilencvenes évek során elfogadott konvencióvá válik, hogy a bábu mögött látható a mozgóatója is, és viszonyrendszerük árnyaltan strukturált, a narrációtól a különféle szerepfelvétel játékokig, de hogy az előadásszöveg ennyiféle stílus és játékmód modult kombináljon egy koherens egésszé, és ezzel már-már a kaotikusság határát súrolja, az csak Kovács Ildikó rendezéseiben tapasztalható. Az átalakuló játégyakorlatot lassabban követi a bábszínházi diskurzus, mely a különféle játékmódokat, tendenciákat bemutatva elemezné, és nemzetközi kontextusba helyezve tárgyalná az előadásokat (tegyük hozzá, hogy maga a bábszínházról folyó diskurzus is alulreprezentált a színházi szakmai lapokban).

Kovács Ildikó munkásságát végigköveti a Don Quijote témája. Sok tekintetben azonosságot érez a figurával, saját élethelyzeteire vonatkoztatva, attitűdjét mintának tekinti. Ugyanakkor általános emberi ideálként ábrázolja, mint a naiv, elveiért harcolni kész hős archetípusát. Három Don Quijote rendezése sajátos ívet alkot az életművön belül. Az időszakadék az első és a másik két színrevitel között ráirányítja a figyelmet az útra, amelyet bejár a rendező, és amely egyben saját munkásságának is két végpontja. A karakterábrázolás és a dramatikus történetmesélés mindig együtt jár a formanyelvi megfogalmazás változásával. Az első előadás megmarad a zárt illúzió-színházi paravános konvenció keretei közt. A jóval későbbi két színrevitel korunk problémáira reflektál, és a diverzitásra épülő formanyelvi kísérleteken keresztül talál azokra érvényes válaszokat. Kovács Ildikó rendezéseivel a kilencvenes évektől elindítója a bábszínházi paradigmaváltásnak, először a vidéki bábszínházakban, majd eléri a bábszínházi struktúra origójába, a Budapest Bábszínházban is. Korpuszára úgy is tekinthetünk, hogy ezen keresztül reprezentálódik a bábszínházi

---

<sup>255</sup> Tegyi Enikő: A búskepű fénytörésben. *Színház*, 2004. 07. 32-33.

paradigmaváltás fél évszázados története. Ezáltal nyer új értelmezést, és mélyebb tartalmat az a kijelentése: „A Don Quijote végigkísért egész pályámon.”<sup>256</sup>

Kovács Ildikó a maga módján politizált. Nem a férfiak hatalmi játszmáiban és küzdőterén akart érvényesülni, hiszen azt már pályája elejétől megtapasztalhatta, hogy ott nem kap lehetőséget. Nőként megtalálta azt a területet – ahogy Polcz Alaine is – ahol a saját eszközeivel, a saját nyelvén beszélhet a szabadságról, az emberi tartásról és önbecsülésről. Ahogy azt az egyik interjújában megfogalmazta: „... számomra a kiszolgáltatottság és annak megalázó érzése elviselhetetlen volt egy élten keresztül. A szabadságvágyam pedig mindig mérhetetlen volt. Ezért nem voltam párttag sem, ezért voltam mindig körön kívüli és rendhagyó.”<sup>257</sup> A legfontosabbak voltak számára a gyerekek. Az irántuk érzett mély tisztelet határozta meg a legkézenfekvőbb dologban is viszonyulását, értékítéletét. A gyerekek komolyan vételére sarkalta munkatársait és tanítványait is. Felelősségvállaló közösségi emberként félelmek nélkül alkotott, mellyel évtizedeken keresztül példát adott egy olyan időszakban, melyben a félelem és nélkülözés nagyobb kihívások elé állította az embereket, mint hogy ez magától érthető lett volna. Markáns értékválasztás jellemezte, mely



59. kép Kovács Ildikó, fotó: Rohonyi D. Iván

rendezéseiben mutatkozott meg, és tett fel mindenkire szóló morális kérdéseket. Munkáira, szakmai fejlődésére emiatt is volt hatással, már pályája elejétől folyamatosan a politikai közeg, melyben élt. Erről így nyilatkozott: „Nem tudtam organikusán tovább fejleszteni azt, amit elértem. A cenzúra, a kiszolgáltatottság miatt.”<sup>258</sup> A rendezői munka gender szempontú megközelítéséről is határozott véleménye volt. A női rendezőnek „ugyanolyan lényeges a világnézete, a logikája, a kultúrája, lélektani és pedagógiai érzéke, mint a férfi rendezőnek, de hozzáadja a szeretetet is, az adni-tudást, az érzelmi és érzékelési kifinomultságot, stb. Viszont veszélyes ha »csak« nő marad.”<sup>259</sup> Önmagát és tetteit felvállaló erős nő volt és ezt a kiállást és protestálást akkor is fenntartotta, ha nem érte el, amit kitűzött célként. A don quijote-i küzdelem végigkísérte pályáján, de tudatosan vállalta ezt a szerepet.

<sup>256</sup> Köllő: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. 41.

<sup>257</sup> uo. 41.

<sup>258</sup> uo. 39.

<sup>259</sup> uo. 39.

## 5. Kovács Ildikó hatása a magyarországi bábos generációkra

Magnetikus hatással volt a fiatal bábos nemzedékre a kilencvenes években. Az önálló bábos gondolkodásra nevelést tekintette a legfontosabbnak, melynek átadására saját módszert dolgozott ki. „Mindig híve voltam az aktivizáló pedagógiának, a színészeket aktívan bevonni a darab megbeszélésébe, hozzászoktatni őket, hogy véleményt nyilvánítsanak. Ha a rendező nem áldoz erre kellő időt, energiát, nem várhatja, hogy valóban társulattá, alkotó csoporttá kovácsolódjék a munkaközösség.”<sup>260</sup> Teret adott a szabad, önálló kísérletezésnek a próbafolyamatok közben és a nyári táboraiban is. Ennek is lehet eredménye az a markáns rendező generáció – Kovács Géza, Rumi László, Kiss Rita – akik a kilencvenes évek közepétől folyamatosan rendeznek az ország bábszínházaiban. A független bábos alkotók, mint a Pilári család, Pályi János, Bábakalács Bábszínház úgyszintén, akik saját előadások létrehozásával, az 1990-es évek közepétől a bábosok közép generációjának meghatározó művészei. A kilencvenes évek elején, amikor még nem létezik professzionális bábos képzés se Magyarországon, se Romániában, a nyári bábjátékos képző táborainak szerepét hiánypótlónak is tekinthetjük. „Nem lévén kialakult oktatási módszer, a szakmai tapasztalatra és az elvi meggyőződésekre hagyatkoztam. A rendezés amúgy is feltételezi, megköveteli a pedagógiát, a permanens tanítást. A célom világos volt: alkotó bábművészt nevelni kivitelező színész helyett. Alapvető indítás ez volt: gondolkozzatok! Ne fogadjatok el semmit megfigyelés, megértés és kritika nélkül!”<sup>261</sup>

Módszerének leglényegesebb alkotója volt a bábu: „A bábuval ismerkedés alapja, lényege a bábu életrekeltésének a pillanata. Ezt a csodát meg kell, hogy ismerje, megérezze, átélje a színész. Hinni a bábu életében, az önálló életében. Holott én hozom létre azt!”<sup>262</sup> A másik meghatározó összetevő a játékba vetett hit volt: „... csak az lehet bábművész, (színész, rendező, tervező), aki tud játszani – még! Ismertem jó bábszínészeket, jó mesterembereket, akik ismerték a mesterség szabályait, technikáját, de nem voltak mágusok. És mágusok, igazán nagy bábművészek kevesen vannak. Kiderül, hogy a tehetségen túl elengedhetetlen a játékhit érintetlensége, öröme.”<sup>263</sup> Kiindulópontja, hogy az anyagból a tervező és készítő munkája eredményeként kialakított figura mint önálló entitás magában hordozza a karakter lényegi attribútumait, személyiségét. A mozgó bábos feladata szolgálni és a bábuból kiindulva kiteljesíteni a karaktert. Ez által a bábu iránti tisztelet és alázat vált az elsődleges

<sup>260</sup> Kovács: *A bábszínpadi rendezés*. 12.

<sup>261</sup> Kovács Ildikó: Az iskoláról. in: *Kovács Ildikó bábrendező*. 137.

<sup>262</sup> uo. 138.

<sup>263</sup> uo. 138.



szemponttá. A bábra való koncentráció ráhangolódást kívánt meg a bábostól, mely leginkább pszichikai feladat, és olyan fokú érzékenységet feltételezett, ami kezdő bábosoktól nehezen elvárható feladatnak bizonyult színészmesterség technikai tudása nélkül. Ráhagyatkozni a bábra, a feltétlen bizalom kialakítását igényelte. Erre a feladatra válogatta össze táborába a megfelelő fiatal bábosokat. Ez sokkal inkább személyiség és érzékenység kérdése volt, mint mesterségbeli kvalitásé. Ez a hozzáállás társulatépítő munkáját is erősen meghatározta.

A bábos gondolkodást és a testtudatot egyszerre fejlesztették azok az improvizációs gyakorlatok, melyek alapja a pantomim volt. „Tudatosítani kell, hogy a bábu mozgása megkomponált mozgássort, táncot igényel, megtervezett, kidolgozott koreográfiát. Ebből a tényből szervesen következik a testtudat megismerése, a test mozgásának a fontossága.”<sup>264</sup> A legegyszerűbb mozgássorokból kiindulva, mint a leülés, felállás, kellett megfigyelni a test mozgulatának szabályait, a test ergonómiáját, melyet aztán a báb megmozdítására kell transzponálni. Kedvelte a tükörijelenetet, melynek lényege az egymásra hangolódás volt. Magadra és a veled szemben lévő játszótársadra figyelve folyamatos az oda-visszacsatolás. Ezen túl a feladat lényeges eleme volt a koncepció. Sosem csak arról szólt az improvizáció, hogy egymást utánozzák a játszótársak, hanem mindig ki kellett találni egy olyan gondolatot, mely már túlmutat a tükörijeleneten, és meglepi a nézőt. Hasonló gyakorlat volt a cirkusz jelenetek konstruálása. Ezekben is az ötlet volt az elsődleges: mivel tudod elérni, hogy nem igazi cirkuszi artistaként is figyelmet érdemlő és izgalmas legyen a számod? A bábos gondolkodás fejlesztésének harmadik gyakorlata a marionett-játék, melyben az egyik játékos a mozgató, a másik a marionett. Ezzel gyakorolták a mozgulatsorok felépítését. Minden mozgulatnak van eleje és vége, melyet a báb mozgatásakor is tudatosan kell irányítani. A pantomim gyakorlatok mellett a tárgyjáték volt a meghatározó animációs feladat. Etűdök kitalálására és gyakorlására épültek a feladatok, ehhez sokféle eszközt használtak, egészen a vásári bábjátékig. A táborokat záró előadások is ezekből az etűdökből formálódtak egy egészé, melyet már Kovács Ildikó alakított előadássá, ahogy ezekről már korábban írtam.

A tábor során arányaiban nagyobb rész volt a testtel, mint a bábbal való munka. A pantomimet a tai chi gyakorlatok egészítették ki. „Ezt a kínai szelíd harcművészetnek is nevezett mozgásnyelvet azért tartottam fontosnak, mert nagyfokú testi-szellemi figyelmet-fegyelmet igényel. Ezen kívül még terapeutikus hatása is van.”<sup>265</sup> Az ellazítás és egyensúlyfejlesztés mellett a test és tudat összehangolására, a belső energia áramoltatására kifejlesztett gyakorlatok nagyon jó kiegészítést adtak a testtudat fejlesztéséhez. Ezen túl a tai

---

<sup>264</sup> uo. 140.

<sup>265</sup> uo. 141.

chi – mint a legtöbb keleti mozgásforma – a test súlypontjának lejjebb helyezésével éri el azt a stabil testhelyzetet, melynél a mozdulatok kiindulópontja a medence. A gyakorlatok során áramoltatott energia központja pedig a köldök. További részeit alkották a képzésnek a rajzolás, bábkészítés, hang- és zenei képességek fejlesztése, elméleti órák, film- és előadásnézések.<sup>266</sup>

Célja, hogy a vásári bábhagyomány esszenciáját segítse megőrizni és továbbadni a fiatalabb bábos generációknak. Ahogy azt Kovács Géza is kiemeli: „... ez egy fantasztikus bábszínész nevelési eszköz [...] Egyszerre kell kontrollálnak és átéltnek lenned, miközben a két kezed különböző ritmusban játszik és akár öt-hat-nyolc figurát jelenítesz meg hangban is. [...] Amikor kesztyűsbábbal játszol, annyira szervesen, a lehető legközvetlenebb módon kapcsolódsz a figurához – szó szerint belebújsz –, hogy a véred lüktetését, a szíved ritmusát adod át neki.”<sup>267</sup> A vásári játék hagyomány továbbadása Kovács Ildikó pedagógiai tevékenységéhez tartozik. A bábos képzés részének tekinti, hogy a bábosok kipróbálhassák magukat a vásári játékban, megérezzék, melyik figura temperamentuma, karaktere áll közel hozzájuk. Elsajátítsák a játék ízét, ritmusát, technikai elemeit.

Kovács Ildikó Magyarország több bábszínházának fejlődésén is otthagya kéznyomát, valamint tanítványai munkáiba is átszűrődött szellemisége, bábos gondolkodásmódja. Legmeghatározóbban Kovács Géza, Rumi László, Pályi János és Kiss Rita rendezői és bábszínészi munkásságán érhető tetten a hatása. Ahogy Kovács Géza fogalmaz: „Ildikó bábjátékosokat képzett, akiknek köze van a bábokhoz, az anyaghoz, melyből létrehozzák a bábót. Részt vesznek a létrehozás folyamatában, anyagban is gondolkoznak nem csak a játékban, a szerepfómálásban.” A Ciróka útkereséséről pedig megállapítja, hogy „a nulláról indulva megteremteni valamit, ennek a szabadsága csoda volt. Ildikó is ezt a fajta szabad alkotói attitűd lehetőségét érezte meg Kecskeméten. A bábos szellemi műhely kialakulásában fontos tényező volt a találkozások lehetősége. Olyan alkotóktól, mesterektől tanulhattunk és olyanokkal dolgozhattunk a gyakorlatban, melyet iskolai keretek között a charlevillei képzés képvisel mind a mai napig.”<sup>268</sup> A bábjátékosok mellett egy sikeres tervező generáció is kinőtt a Ciróka műhelyéből, tagjai: Majoros Gyula, Mátravölgyi Ákos, Grosschmid Erik. Ők ugyanúgy Kovács Ildikót tekintik egyik meghatározó mesterüknek.

---

<sup>266</sup> A Soros táborok képzési módszerének rekonstruálásában segítségemre voltak Szuka Judit és Tóth J. Anita bábjátékosok.

<sup>267</sup> Ölbei Livia: Vén kamaszok, személyesen. A bábu sosem hagy cserben: fejezetek Kovács Géza vándorkönyvéből. in: *Art Limes-Báb-Tár*, XVII. 2014.2. 133.

<sup>268</sup> A beszélgetés elhangzott: *Blattner Géza nyomán – egy bábos műhely születése* című programon 2017. máj. 19-én. PIM–OSZMI Báb-tár, BAdf/293-2017

Az, hogy napjainkban virágkorát éli a vásári bábjáték, nem csak Kemény Henriknek köszönhető. Ő a hagyomány megőrzője volt, aki változatlan formában játszotta, amit édesapjától örökölt. Viszont az a tendencia, mely az utóbbi évek vásári előadásáiban szembetűnik, Kovács Ildikó hagyomány megújító szemléletét követi. Egyre több fiatal bátran és félelem nélkül nyúl a Vitéz László hagyományhoz.<sup>269</sup> Ez, ha már csak közvetetten is, de Kovács Ildikó hatásának tekinthető. Arra a kérdésre, hogy miként hat a vásári bábjáték tradíció a fiatalabb bábos generációkra, többféle választ kapunk. Bár a Soros táborokban erdélyi magyar és román bábjátékosok is részt vettek, ebben a dolgozatban, Kovács Ildikó magyarországi hatását vizsgáljuk.

Közvetlen hatása a fiatalabb bábos generációkra azért sem tetten érhető, mert írásai, melyeket utolsó éveiben tervezett összegezni és kiadni, végül kéziratban maradtak. Szinte közvetlenül csak a vele dolgozó alkotótársaira, tanítványaira hatott. Akik nem ismerhették már személyesen, azoknál áttételesen mutatkozik meg a hatása, mely már a közvetítő generáció – elsősorban Kovács Géza, Pilári Gábor és Pályi János – közösségformáló szerepvállalásának érdeme. Ezen a módon is ápolják szellemi örökségét, csak hogy a legutóbbit említsem a 2017-ben megrendezett Piros Sipkás Fickók Találkozója Tatóján.

Nagyon fontossá vált számára az a fajta életigenlés, amit a vásári bábhősök képviselnek egyetemesen, vagyis nem csak a magyar Vitéz László, hanem Kasperl, Vasilache, Punch, Petruska, stb. A sose halunk meg filozófiája és ennek a kulturális antropológiában gyökerező szimbólumrendszere mélyen foglalkoztatta és továbbgondolásra készítette. Ahogy a vásári bábjáték is mindig az aznapi közönséghez szól, minden történelmi időszakban képes reagálni az aktualitásokra, Kovács Ildikó is mindig a 20. század végi ember problémáit sűrítette össze, helyezte át a vásári bábjáték szimbolikus világába. Kemény Henrik magát a hagyományt konzerválta, és igyekezett szabályozni a közelébe kerülők számát is – azt pedig egyáltalán nem fogadta el, ha valaki másképp akar Vitéz Lászlót játszani. Kovács Ildikó ezzel szemben a tradíció újragondolását, megújítását tekintette a megőrzés érvényes formájának. Felismerte, hogy ez egy olyan közkinccs, melynek életben tartása a bábjátékosok feladata; megtalálják azt a vásári hős-karaktert, mely illik a személyiségükhöz. Ez mutatkozott meg a Cirókásokkal történt találkozáskor, amikor hamar kialakult, hogy Pályi János Vitéz László, míg Kovács Géza Vasilache, Rumi László Kasperl, Czipott Gábor Kasperek habitusához áll közelebb. Ezt

---

<sup>269</sup> Erről bővebben írt Pájer Alma szakdolgozatában. Bár ő nem tér ki Kovács Ildikó munkásságára, de az általa készített interjúkból több vonatkozásban is felmerül jelentősége.

a szemléletmódot viszi tovább Kovács Géza, amikor a Ziránó Bábszínház vezetőjéhez, Varga Péterhez Pulcinella karakterét találta illőnek.<sup>270</sup>

Más úton közelített a vásári bábjáték hagyomány újra értelmezéséhez Szluka Judit, aki a Ciróka Bábszínházban kezdte a bábjátékos pályáját, és a tanítványok fiatalabbjai közé tartozik. Több tábor résztvevőjeként Kovács Ildikó nagy hatást gyakorolt rá is. Ő a koherens gondolkodás elsajátítását tartja a legfontosabbnak, legyen az akár egy rövid jelenet, akár egy egész előadás létrehozása színészként vagy rendezőként. Kitalálóként törekedni kell egyben látni az egész folyamatot, elejétől a végéig. Egyszemélyes előadásában az archetípus figurák vonásait erősíti fel bábjában. Hőse a bolond, aki játékra hív. Hasonló alteregó, mint az *Akárki* című előadás alaphelyzetében. A gapitos báb a bábos egyik kezén lehetőséget ad a báb bábos viszonyának reprezentálására. A figura leválasztása a bábosról, önálló életének a megteremtése is lehetséges, mivel merevebb a teste, le lehet ültetni önmagában is. A figura egyben a bábos is – egyik énjének alakba öntése –, ennek színészi megvalósítása mindig nagy kihívást jelentett a bábosok számára. Szluka Judit játszotta a kecskeméti *Don Quijote de...* előadás Bolond szerepét. Önálló előadásának kiindulópontja Zalán Tibor Bolond-monológja volt, mely a játékról és a játszani tudásról szól. Ezért is az előadás műfaji meghatározása: báb burleszk életről és játékról. Kevés ennyire közvetlen hatású előadás született Kovács Ildikó tanítványai körében.

Kovács Géza a legautentikusabb követője Kovács Ildikó szellemiségének. Vasilache azóta is az ő kezén él, és közvetíti a tradíciót. Rendezéseiben a vásári bábjáték hagyomány megújításával kísérletezik. Kovács Ildikó szellemiségét követve hű marad a tradícióhoz, de a hangsúly a legtöbb előadása esetében az aktuális problémák felmutatására kerül. A *Karácsony Puncséknál* című előadásában – melyet szocio-szeretettjátékként jelöl meg – az angol vásári bábjáték alakjain és formai elemein keresztül beszél korunk hétköznapi embereinek hétköznapi kegyetlenségeiről. Hiszen Puncsék mi vagyunk, vagy ha nem mi, akkor szomszédjaink, rokonaink. A Punch játékok komikus kegyetlensége fokozódik fel, amikor bébit beleteszi Punch a húsdarálóba. A hatás eltúlzása még erősebbé teszi azt a pszichikai mechanizmust, mely lehetővé teszi a nézőnek, hogy levezesse frusztrációit és elfojtott agresszióját. Hiszen a felismerés, hogy mi is tudnánk ilyenek lenni amikor hisztizik a gyerek, miközben a bábok játékán jót kacagunk, feloldódást eredményez. Másik előadása a *Batu-tá kalandjai*, szinte megelőzte azt a politikai-társadalmi problémát, melyet a tömeges bevándorlás okoz Európában. Batu-tá egy afrikai serdülő fiú – Vitéz László alteregója –, az

---

<sup>270</sup> A *Pulcinella kertészkedik* és a *Pulcinella szerelmes* előadások rendezőjeként.

európai vásári figurák sűrítője. Az előadás fő helyzete az idegen kultúrába kerülés hétköznapi gondjai, illetve az ebből következő társadalomkritika. A vásári bábjáték dramaturgiai hagyományait követve Afrikában a mélyebb rétegekből eredő ellenségfigurákkal: a szellemmel és az oroszlánal kell megküzdenie Batu-tának, míg a civilizált Európában a bürokrácia képviselőivel. Mindezt oly módon valósítja meg a rendezés, hogy a gyerekek számára is élvezhető, a felnőttek pedig a kritikai mondanivalóját is értik.

Pályi János *Vitéz László* előadásában a Kemény Henrik által rögzített szöveget és játékgyakorlatot követi, míg az *Órajáték* című előadásban már tematikailag újraértelmezi a hagyományt. Az előadás egyfajta összefoglalása a vásári bábjátékoknak. Megjelennek benne mindazok a technikai, formai elemek, melyek nemcsak a Vitéz László játékokat jellemzik, de más típusú bábokkal is előadtak, mint a széteső halál marionettszáma, vagy a léghajós átváltozó báb. Főhőse Hétpróbás Nagyokos János, aki a többi figurához hasonlóan sokat beszél és lusta, viszont a pokolra is alászáll gyermekét megmenteni Lucifertől és a Haláltól.

A tematikai újítók közé tartozik Fekete Dávid, a *Törökvész vitéz, avagy Vitéz László és a törökök* című előadásával. Maga írta, rendezte és játssza az előadást. Sokat tanult Kemény Henrik és Pályi János játékaiból, de a klasszikus dramaturgiára saját történetet épít. Vitéz Lászlót a török korban találjuk, míg a következő előadásában *Vitéz László a világ végén* címmel, hőse zombikkal, terminátorokkal és ufókkal viaskodik. Bartha Tóni, független bábosként, Paprika Jancsi témákat dolgoz fel, mint a *Paprika Jancsi visszatér* című előadás, melyben a címszereplő Rákóczi lányát szabadítja ki a labanc fogságból.

A vásári bábjáték toposzait gazdagítja Fabók Mariann, amikor felvállalja, hogy nőként birkózik meg a Vitéz László-játék kihívásaival. Több jellegzetessége alapján is tekinthetjük gender szempontú megközelítésnek darabját, melynek egy személyben szerzője, rendezője és játékosa. A *Vitéz László és Vas Juliska* már címében is jelzi, hogy főhősünk egy vele egyenrangú női társhőst kap, hiszen a vas név már előre vetíti a vitézséggel egyenlő attribútumokat. Míg a Punch és Judy játékokban a patriarchális családmodell reprezentálódik, melynek megfelelően Judy főz és a ház körül sertepertél, kiszolgálja Punchot, aki egyedül száll szembe minden ellenféllel, addig Vas Juliska eszköze a seprű, ezzel veszi fel a harcot a csontváz legyőzése után, Vitéz László oldalán, a Halállal. A szerelem toposza sem maradhat ki a játékból, mely a szimbolikus szerepű malomra, mint az élet megőrzésének helyére irányítja a figyelmet, csak itt a búza megőrlése helyett a szerelmük magját ültetik el, aminek szárba szökkenését azután csecsemő sírás jelzi. A két hős egymást erősíti, ideális partnerei egymásnak, ez boldog házasságuk záloga. Fabók Mariann játékgyakorlatában azonban teljesen hű a hagyományhoz: a különféle szereplők megszólaltatásában, a virtuóz

bábmozgatásban. Közvetlensége és magabiztossága párosul szellemes kommunikációjában a közönséggel. Játékában egyszerre, egymást kiteljesítve van jelen a férfias erő és a nőies gyengédség.

Örömmel jelenthetjük ki, a vásári bábjáték tradíció él és hat az egyre fiatalabb generációkra is. A kötött játékforma és az improvizáció egyensúlyának megtalálása jelenti talán a folyamatos szakmai kihívást, mely próbálkozásra sarkall többeket.<sup>271</sup>

A vásári bábjátékon túl két olyan előadást emelnék ki, melyen Kovács Ildikó hatása és színházi szemléletmódja tükröződik. Mindkettőről elmondható, hogy tanítványainak egyik legsikeresebb rendezése. Mindkettő a kecskeméti Ciróka Bábszínházban született a 2000-es évek folyamán. Rumi László *Ofélia árnyaszínháza* című előadása egy kétszemélyes kamaradarab. A bensőséges játékot a papírszínházak mintájára készült díszlet teremti meg, mely egyben egy lapozható térbeli könyv is. Ofélia egy aprócska marionett báb, mely árnyjátékkal, síkbábokkal kiegészülve izgalmas vizuális hatásokat alakít ki az asztalnyi játéktérben. Az előadás lírai megfogalmazása az emberi lét örökérvényű kérdéseit a bábszínház sokféle eszközén keresztül mutatja fel. Kiss Rita előadása, *A kék ruhás kislány*, egy jól ismert Picasso képből indul ki, hogy a bábszínház eszközeivel a képben rejlő értelmezési lehetőségeket hozza játékba. Rendezésében a heterogén diverzitásnak megfelelően a sokféleség dominál, csak itt a különféle alkotóelemek nem hierarchikus relációban állnak egymással, hanem egyenértékűek. Képszekvenciákat látunk egymás után, melyek lineáris montázssá állnak össze a befogadás során. A kékruhás kislány számtalan formában jelenik meg: hátulról mozgatható bunraku bábként, különféle hagyományos gyerekjátékokként megformálva, megelevenedő festményként, Alakváltozásai mellett a mellékszereplők is sokféleségükben veszik körül, játékba hozva ezzel más Picasso műveket is. Ilyenek a Zenészek, akiket a színészek testrészeit külön elemekből álló síkbábokként maguk előtt tartva mozgatnak. Jelenetük egyszerre groteszk és komikus. A vetített animációs film megoldások tovább gazdagítják a képi megfogalmazást. A mozgó színpoltokból megformálódó festmény mögül kilépő jelmezes figura a megelevenedés illúzióját kelti.

Kovács Ildikó hatása folytonos és szerteágazó, mind a bábszínházi gyakorlatban, mind pedig az elméletben. Munkásságának feldolgozása is ezt erősíti, ráirányítva a figyelmet előadásai egyedülálló világára és értékeire, valamint szerepére a magyar bábtörténetben. Tanítványai a diverzitást a szabad rendezői játék lehetőségeként építik saját munkáikba.

---

<sup>271</sup> További Vitéz László játékokról részlete mustrát készített Kékesi Kun Árpád. Lásd: Kékesi Kun Árpád: A vásári bábjátszás hazai és nemzetközi helyzete. in: *Art Limes-Báb-Tár*, XVII. 2014.2. 55-66.

Kovács Ildikó nyomán mára már elfogadott gyakorlattá vált a nyitott heterogén formán belül, hogy a különféle bábtípusok együtt jelennek meg az előadásban.

## Utószó

Kovács Ildikó utolsó interjújában – melyet 80. születésnapja alkalmából készítettek vele – tömören foglalja össze mindazt, amit lényeginek gondol a bábszínházról: „A bábszínház valójában totális színház, mágikus, ősi művészet, örömszerző, gyógyító ereje van. [...] A báb rituális tárgy, a báb csoda.”<sup>272</sup> Minden munkájában a fantázia szabadsága és a játékoság a legfontosabbak számára. Ugyanilyen fontos a hagyomány, mely élő marad, és az újraértelmezéssel aktuálissá válik, nem mellőzve a társadalomkritikai szerepvállalást sem. Ezáltal a hagyomány és újítás dichotómiája egyaránt jellemzője színházi munkáinak. Emellett a tolerancia, a nyitottság és a szabadság attitűdje is meghatározzák szerepvállalását. A történelmi, politikai háttér nagymértékben determinálta az alkotói lehetőségeit. Ennek ellenére mindig produktív közösséget tudott építeni maga köré. Előadásai úttörő jellegével mindig kockázatot vállalt, mely több esetben a cenzúrázást jelentette.

Munkásságát Blattner díjjal ismerték el. Erről így nyilatkozott: „Talán ez az utolsó Blattner Géza díj, ez valahol fontos számomra. Románia nem vette észre, hogy hosszú évtizedek óta dolgozom. De úgy látszik, Magyarországon észrevették, hogy ott tíz éve több mindent tettem.”<sup>273</sup> Az igazi elismerést azonban nem a díjak jelentették számára, többre értékelte, ha egy hétköznapi ember azt mondta neki: „... asszonyom, akkor maga nagyon sok örömet okozott a gyerekeknek.”<sup>274</sup> Ezt tekintette a legfontosabbnak a munkájával kapcsolatban.

Több mint ötven éves színházi tevékenysége egyedülálló lehetőséget teremt a bábtörténeti szempontból is a bemutatásra. Leglényegesebb vonása a folyamatos változás, melynek ellenére az életmű mégis koherens egészet alkot. Szellemi ívének középpontjában mindig a báb és életre keltésének a csodája áll, melyhez szorosan kapcsolódik a gyermekről való megítélés fontossága. Rendezéseivel a bábszínházi diverzitás esztétikáját teremti meg, ezért a 20. század második felének meghatározó európai bábművészei közt tarthatjuk őt számon.

Nánay István nekrológiájában az egyik utolsó reneszánsz művészegyéniségnek nevezte, aki a modern bábjátzás kivételesen sokoldalú és sokszínű alkotója, romániai és magyarországi

---

<sup>272</sup> Szabó Zelmira: A baba csak baba, de a sámli...! beszélgetés Kovács Ildikó bábrendezővel. 2008. december (<https://www.hargitakiado.ro/cikk.php?a=NDQw>) utolsó letöltés: 2017. 01. 27.

<sup>273</sup> Köllő: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. 40.

<sup>274</sup> Köllő: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. 41.

bábos generációk felnevelőjeként sokat tett a bábszínház egyenrangú színművészeti ágként való elismertségéért.<sup>275</sup>

---

<sup>275</sup> Nánay István: A bábozás nagyasszonya. *Színház*,  
([http://www.old.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=31750&catid=1:archivum&Itemid=2](http://www.old.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=31750&catid=1:archivum&Itemid=2)) utolsó letöltés: 2017. 01. 30.



## **Köszönetnyilvánítás**

Köszönöm a segítséget mindazon bábosoknak, határon innen és túl, akiknek fontos, hogy Kovács Ildikó emlékét megőrizzük és továbbadjuk a következő generációknak. Köszönettel tartozom Lengyel György professzornak, aki fontosnak gondolta ezt a témát és elvállalta a témavezetésem, valamint Balogh Gézának, aki önzetlen segítséget nyújtott a konzultációink során. Köszönöm Jákfalvi Magdolnának, hogy nem engedte el a kezem és végig támogatott a konzultációk során ugyanúgy, mint a bizottság elnökeként, valamint Kárpáti Péternek és Golden Dánielnek építő észrevételeit. Mindenekfölött köszönettel tartozom Győrei Zsoltnak, aki felvállalta az ismeretlen téma nehézségeit, előremutató tanácsaival támogatott és mellettem állt. Köszönöm a segítségét Kuti Editnek, akire biztos háttérként számíthattam, és az SZFE Doktori Tanácsának, tanárainak, munkatársainak. Tömöry Mártának, aki figyelemmel kísérte és szakmai meglátásaival segítette munkámat.

Az élet nagy ajándékának tekintem, hogy személyesen ismerhettem Kovács Ildikót, akivel minden beszélgetés egy különleges élmény volt, még akkor is, amikor épp elégedetlen volt a munkámmal, valamint Bécsy Tamás professzort, aki elindított ezen a pályán.

Köszönettel tartozom azon közgyűjtemények munkatársainak, akik munkájukkal segítették kutatásaimat: az OSZMI Báltárában Hutvágner Éva és Lovas Lilla, Táncarchívumában Halász Tamás muzeológusoknak, az OSZK Színháztörténet tárában Both Magdolna és Sirató Ildikó, az MMI könyvtárában Harangi Mária könyvtárosoknak. Köszönöm a bábszínházak igazgatóinak és munkatársainak, hogy archívumukban kutathattam. Legvégül, de nem utolsó sorban Dr. Rosta Szabolcsnak a Kecskeméti Katona József Múzeum igazgatójának, hogy támogatta tanulmányaimat.

## Kovács Ildikó pályaképe

Az életrajzi vonatkozású adatokat Pályi János szakdolgozatából vettem, aki több órás interjút készített Kovács Ildikóval, és ezt dolgozta fel. Maga Kovács Ildikó, 2004-ben írt egy összegző szakmai önéletrajzot, bár ez csak részben kronologikus, de mindkettőt elsődleges forrásként használom munkámhoz.

- 1927. december 5-én született Sepsiszentgyörgyön.
- 1942-ben Budapestre költözött családjával.
- 1942–44 között fotósegéd Sámuel Lászlónál, az Arlen Stúdióban.
- 1942–44 között Dienes Valéria Orkesztikai Iskolájának utolsó osztályába járt.
- 1946 őszén a család hazaköltözött Sepsiszentgyörgyre.
- 1946-ban a brassói konzervatórium mozgásművészeti osztályába járt. Ritmikus tornát és expresszív táncot tanult Farkas Boriska osztályában. Ekkoriban ismerkedett meg Fux Pállal (Farkas Boriska unokatestvérével), akivel később együtt dolgozott.
- 1946–1948 között Mattis Teutsch János képzőművészeti szabadiskolájába járt Brassóban.
- 1948–1950 között a kolozsvári Művészeti Intézet koreográfia szakán hallgató, ritmikus tornát és néptáncot tanult. Bejárt a festő szakra is rajzolni.
- 1949–1950 tagja lett a kolozsvári amatőr bábcsoportnak.
- 1950–1955 a Kolozsvári Állami Bábszínház rendezője.
- 1951-ben Bukaresten részt vett a központi Țăndărica Bábszínházban egyhónapos rendező tanfolyamán.
- 1955–1958 a Nagyváradi Állami Bábszínház rendezője.
- 1956 *Don Quijote* szerepelt az első romániai bábfesztiválon. A zsűri elnöke Margareta Niculescu nem akart díjat adni az előadásnak, de közfelháborodás miatt, „eredetiség és bátorság” külön díjat kaptak.
- 1956 Budapestre látogatott az Állami Bábszínházba, Győrben ismerte meg Kemény Henrik Vitéz László játékát.
- 1957 *Szarvaskirály* – Szergej Obrazcov látta az előadást és elismerése képen Kovács Ildikót és Fux Pált meghívta Moszkvába.
- 1958 a Bukaresti Nemzetközi Bábfesztiválon az *Emberke oh!* előadás első részét adhatták csak elő *Moment* címen. Harro Siegel és Yves Joly személyesen gratulált neki. Az első jelentős nemzetközi sikere volt.

- 1958–1984 között a Kolozsvári Állami Bábszínház rendezője.
- 1959-ben létrehozott egy kísérleti stúdiót a színészek képzésére. Ebből alakult ki a MIM 7 pantomimcsoport.
- 1959-ben az *Árgyilus királyfi* című darabot rendezte a Budapesti Állami Bábszínházban.
- 1961-ben a *Csipkerózsikát* ugyanitt.
- 1963 *Meghasadt szívek* című darab az első pantomim előadása.
- 1974 a MIM 7 szerepelt Zalaegerszezen, az első Nemzetközi Pantomim Fesztiválon. Meghívták őket az amszterdami nemzetközi pantomim fesztiválra és Lengyelországban egy nemzetközi workshopra, ekkor találkozott Grotowskival, megnézte az *Apocalipsis cum figuris* című előadását.
- 1974 a wroclawi workshopon a pantomimrendezésről és dramaturgiáról tartott előadást.
- A hetvenes években már rendszeresen rendezett Nagybányán, Nagyszebenben, Constancán.
- Nyári pantomimkurzusokat szervezett és vezetett.
- 1980 Mircea Ghitulescu kijárta az *Übü király* bemutatásának lehetőségét. 1984-ben a Szabad Európa Rádió beszámolt a bátor előadásról, egyértelmű hasonlóságot látva Übü és a román diktátor között. Betiltják az előadást.
- 1983-ban hosszú idő után újra rendezett Magyarországon a Bóbita Bábszínházban Pécsen.
- 1984 nyugdíjazták.
- Nyugdíjazása után néhány alkalommal drámai színházakban is rendezett, de főképp vendégrendezőként hívták, szinte minden erdélyi bábszínházban.
- 1985 a Țândărica Bábszínházban (Bukarest) megrendezte a *Švejk*et, de a főpróbák után nem engedélyezték a bemutatót.
- 1990 a Bóbita Bábszínházban rendezett újra, fiatal bábosok Kecskemétre hívták, az elkövetkező évtizedben folyamatosan rendezett a kecskeméti Ciróka Bábszínházban, és az ország több vidéki bábszínházában, dolgozott független bábjátékosokkal is.
- 1994, 1995, 1997 és 1998-ban a Soros Alapítvány támogatásával nyári bábos szabadiskolát szervezett, magyar és román fiatal bábosoknak Temesváron, Buziás-fürdön és Nagyremetén.
- 1996 Pro Cultura Hungarica díj.
- 2002 Blattner Géza díj.
- 2004-től a bábszínész neveléssel és könyvírással foglalkozott, élete végéig Kolozsváron élt.
- 2008 80. születésnapjára elkészült Szebeni Zsuzsa szerkesztésében a *Kovács Ildikó bábrendező* című könyv és a munkásságát feldolgozó DVD sorozat.
- 2009 januárjában utolsó napjait a *János Vitéz* próbáival töltötte lakásán.
- 2009. január 23. halt meg Kolozsváron.

## **Kovács Ildikó rendezései**

rövidítések: Sz - szöveg, T - tervező, Z - zeneszerző

***Krajcár és Krajcárka***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1950.

Sz: Lev Tolsztoj – Nina Ghernet, T: Szakács György, Elena Voicu

***Bobul de mazăre***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1950.

Sz: H. C. Andersen

***A béke csillaga***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1950.

Sz: Ligeti Hetra, T: Szakács György, Elena Voicu

***Forró vizet a kopaszra***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1950.

Sz: Lukász Bella, T: Szakács György, Elena Voicu

***A csodálatos sárcipő***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1951.

Sz: Szergej Malreeva, T: Szakács György, Elena Voicu

***Az öt kis kínai***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1951.

Sz: Mihai Criáan – Kovács Ildikó, T: Surány Erzsébet

***A botcsinálta doctor***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1951.

Sz: Moliere, T: Szakács György

***Galoșul fermecat***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1951.

Sz: Malreeva, T: Szakács György

***Păcală, năzdrăvanul***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1952.

Sz: Atanasiu Atlas, T: Szakács György

***Păcală a furfangos legény***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1953.

Sz: Atanasiu Atlas, T: Surányi Erzsébet

***A csuka parancsára***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1952.

Sz: Tarakhovski, ford: Szegő Iván, T: Szakács György, Elena Voicu

***Terülj táska***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1952.

Sz: Mészöly Miklós, T: Alexandru Rusan

***Artiștii pădurii***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1953.

Sz: Nina Ghernet, D: Szakács György, Báb: Elena Voicu

*Az erdő művészei*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1953.

Sz: Nina Ghernet, T: Alexandru Rusan, Elena Voicu

*Mesék innen-onnan*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1953.

T: Rusan Alexandru

*A bátor Katalin*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1954.

Sz: Mihai Stoian, T: Szász Béla, Elena Voicu

*Cătălin, făt frumos*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1954.

Sz: Mihai Stoian, T: Alexandru Rusan, Elena Voicu

*A bűvös szék*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1954.

Sz: Karinthy Frigyes – Bajor Andor, T: Alexandru Rusan, Elena Voicu, Bene Gizella

*A hencegő nyuszi*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1954.

Sz: Mihalov, T: Alexandru Rusan, Elena Voicu

*Libácska*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1954.

Sz: Nina Ghernet, T: Alexandru Rusan, Elena Voicu

*Medvécskék*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1955.

Sz: Polivanova, T: Alexandru Rusan, Elena Voicu

*A kis fecske*, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1955.

Sz: Kovács Ildikó, T: Alexandru Rusan, Elena Voicu

*A szarvaskirály*, Nagyvárad Állami Bábszínház, 1956.

Sz: Carlo Gozzi, ford: Heltai Jenő, T: Fux Pál

*Don Quijote*, Nagyvárad Állami Bábszínház, 1956.

Sz: Cervantes, T: Fux Pál

*Rózsa és Ibolya*, Nagyvárad Állami Bábszínház, 1958.

Sz: Arany János

*Serva Padrone*, Nagyvárad Állami Bábszínház, 1958.

Sz: Pergolesi, T: Fux Pál

*Kecafán vagy Hacafán*, Nagyvárad Állami Bábszínház, 1958.

T: Fux Pál

**Emberke oh!**, (első része került csak bemutatásra **Moment** címen) Nagyváradi Állami Bábszínház, 1958.

Sz: Mészöly Dezső, T: Fux Pál, Z: Csíky Boldizsár

**A szarvaskirály**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1958.

Sz: Carlo Gozzi, ford: Heltai Jenő, T: Alexandru Rusan, Botár Edit

**Hópehelyke**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1958.

Sz: Tompa János, T: Alexandru Rusan

**Állatmesék**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1959.

Sz: Móricz Zsigmond – Kovács Ildikó, T: Botár Edit, Z: Csíky Boldizsár

**Árgyilus királyfi**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1959.

Sz: Mészöly Miklós, T: Botár Edit

**Árgyilus királyfi**, Állami Bábszínház, Budapest, 1959.

Sz: Mészöly Miklós és Molnár Ilona, Z: Csíky Boldizsár, T: Lévai Sándor

**Fordított világ**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1959.

Sz: Marton Lili, T: Alexandru Rusan

**Kaland az erdőben**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1960.

Sz: Kozma Elza, T: Botár Edit

**János Vitéz**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1960.

Sz: Petőfi Sándor – Szilágyi Dezső, T: Botár Edit, Z: Csíky Boldizsár

**Csipkerózsika**, Állami Bábszínház, Budapest, 1961.

Sz: Grimm testvérek – Ignác Rózsa, Z: Patachich Iván, Báb: Bródy Vera, D: Sinóros Szabó György

**Doctorul aumădoare**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1962.

Sz: S. Korostiev, T: Alexandru Rusan, Z: Vermesy Péter

**Meghasadt szívek**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1963.

Sz: Bajor Andor, T: Alexandru Rusan, Szervátiusz Tibor, Z: Oláh Tibor, Vermesy Péter

**A békakirálylány**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1963.

Sz: Nina Ghernet, ford: Fazakas Csilla, T: Botár Edit, Z: Vermesy Péter

**Cenușăreasa**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1964.

Sz: Grimm, T: Botár Edit, Z: Vermesy Péter

**Ludas Matyi**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1964.

Sz: Fazekas Mihály – Móricz Zsigmond, T: Alexandru Rusan, Z: Huber Valter

**Kati és a krokodil**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1964

Sz: Nina Ghernet – Margareta Niculescu, T: Botár Edit, Z: Seres István

**Igaz mesék, színes mesék**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1965.

Sz: Kovács Ildikó – Kozma Elza, T: Botár Edit, Wallner Günter, Balló Zoltán, Alexandru Rusan, Kovács Ildikó, Z: Terényi Ede

**Din Povestile popoarelor**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1966.

Sz: Kovács Ildikó – Kozma Elza, T: Botár Edit, Wallner Günter, Balló Zoltán, Alexandru Rusan, Kovács Ildikó, Z: Terényi Ede

**Visul unei nopti de vară (Szentivánéji álom)**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1965.

Sz: William Shakespeare – Kovács Ildikó, T: Alexandru Rusan, Z: Günter Schüller

**Hupikék Péter**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1965.

Sz: Levith Him – Urbán Gyula, T: Botár Edit, Z: Seres István

**Lepkeszárnyon**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1966.

Sz: Palocsai Zsigmond – Kovács Ildikó, T: Botár Edit, Z: Vermesy Péter

**Plüm-Plüm és Pluf kalandjai**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1966.

Sz: José Géral, ford: Kányádi Sándor, T: Botár Edit, Z: Vermesy Péter

**Aki búsul megöregszik**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1967.

Sz: Palocsay Zsigmond, T: Botár Edit, Z: Szabó Csaba

**Úgy szeretem mint a só**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1967.

Sz: P. Ispirescu – Szilágyi Domokos, T: Botár Edit, Z: Almási István

**Băiatul si ciocârliă; Inima de hârtie**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1967.

Sz: Mircea Vaida, T: Alexandru Rusan, Z: Vermesy Péter

**Kék süni**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1968.

Sz: Al. T. Popescu, T: Kovács Ildikó, Botár Edit, Z: Vermesy Péter

**Csinn-Bumm Zeneországban**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1968.

Sz: Kovács Ildikó, T: Botár Edit, Balló Zoltán, Z: Vermesy Péter

**Csipkerózsika**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1968.

Sz: Grimm – Ignác Rózsa, T: Botár Edit, Z: András Enikő

***Cini Samu egér kalandjai***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1968.

Sz: Kovács Ildikó, T: Alexandru Rusan, Z: Vermesy Péter

***Sarea în bucate***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1969.

Sz: Al. Popovici – Viniciu Gafița, T: Botár Edit, Z: Almási István

***Micimackó***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1969.

Sz: A. A. Milne – Kovács Ildikó, T: Botár Edit, Z: Vermesy Péter

***Tobiás és Kelemen***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1970.

Sz: Veres Zoltán, T: Botár Edit

***Omulețul de Puf***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1970.

Sz: Al. T. Popescu, T: Alexandru Rusan, Z: Vermesy Péter

***Dolgozz macska, Csodafazék***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1971.

Sz: Kovács Nemere, T: Botár Edit, Z: Almási István

***Anotimpurile***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1971.

Sz: Ion Brad – Kovács Ildikó, T: Sipos László, Z: Ábrahám Jolán

***Fram a jegesmedve***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1972.

Sz: Cesar Petrescu, T: Botár Edit, Z: Ábrahám Jolán

***Oltul și mureșul/Maros és az Olt***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1972.

Sz: Alexandru Mitru, T: Fux Pál, Z: Orbán György

***Az erdő művészei***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1972.

Sz: Nina Ghernet, ford.: Hunyadi András, T: Botár Edit

***Szegény ördög***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1973.

Sz: Tamási Áron, T: Botár Edit, Z: Vermesy Péter

***A haza***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1973.

Sz: Krystyna Miłobędzka, ford.: Veres Zoltán, T: Svințiu Virgil, Wallner Günther,  
Z: Orbán György

***Búbos vitéz***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1973.

Sz: Tamási Áron, T: Botár Edit, Z: Vermesy Péter

***Sânziana și Pepelea/Sinziana és Pepelea***, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1974.

Sz: Vasile Alecsandri, T: Virgil Svințiu, Z: Liviu Glodeanu



**Karnyóné**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1975.

Sz: Csokonai Vitéz Mihály, T: Botár Edit, Szobrász: Wallner Günter, Z: Vermesy Péter

**Tipp și Topp**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1975.

Sz: Dorina Tănăsescu, T: Botár Edit, Z: Alexandru Vîrtic

**Povești cu animale**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1975.

Sz: Móricz Zsigmond – Kovács Ildikó, T: Botár Edit, Z: Csiky Gergely

**Kobak meséi**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1976.

Sz: Hervay Gizella, T: Botár Edit, Z: Könczei Árpád

**Kaleidoszkóp**, (MIM 7 pantomimcsoport) Kolozsvári Állami Bábszínház, 1976.

Sz: I. L. Caragiale – Kovács Ildikó – Ana Predescu, T: Virgil Svințiu, Z: Gergely Katalin

**Lelkecske**, Nagybányai Bábszínház 1976.

T: Grumaz Ida

további nagybányai rendezések: **Mici egér**, **Hamupipőke**, **A haza**, **Öt kis kínai**, **Pulcinella** (román nyelvű) 1998.

**Ördögűző tarisznya**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1977.

Sz: Ion Creangă – Sütő András, T: Virgil Svințiu, Z: Vermesy Péter

**Bóbíta**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1977.

Sz: T. Popescu, ford.: Saszet Géza, T: Botár Edit, Z: Vermesy Péter

**Kali Marci meg a csodamasina**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1978.

Sz: Kovács Ildikó – Nagy Olga, T: Botár Edit, Z: Könczey Árpád

**Anotimpuri**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1978.

Sz: Mihai Crișan, T: Botár Edit, Z: Josif Herțea

**Ha szembenézel önmagaddal/Cănd sinele cu sine**, (MIM 7 pantomimcsoport), Kolozsvári Állami Bábszínház, 1979.

T: Octavian Cosman

**Az ember és a maszk**, (MIM 7 pantomimcsoport), Kolozsvári Állami Bábszínház, 1979.

Sz: Kovács Ildikó, Z: Vermesy Péter

**Eljöhethnél hozzám!**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1979.

Sz: J. Lawson – Molnár Erzsébet, T: Virgil Svințiu, Z: Ábrahám Jolán

**Szentivánéji álom**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1980.

Sz: W. Shakespeare, T: Botár Edit, Alexandru Rusan, Z: Vermesy Péter

**Ubu roi**, Kolozsvári Állami Bábszínház Román tagozata, 1980.

Sz: Alfred Jarry, Fordító: Romulus Vulpesco, T: Virgil Svințiu, Z: Valentin Farcas

**A lusta kismozdony, Faágacska**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1981.

Sz: Kovács Ildikó, Botár Edit, Z: Vermesy Péter, Kelemen László

**Szabadon választott gyakorlatok**, (MIM 7 pantomimcsoport), Kolozsvári Állami Bábszínház, 1981.

Sz: Kovács Ildikó, T: Virgil Svințiu, Z: Szegő Péter

**Plum-Plum**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1981.

Sz: Jose Geal, T: Botár Edit, Z: Vermesy Péter

**Bagheta fermecată**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1982.

Sz: Eugenia Zaimu, T: Virgil Svințiu, Z: Ábrahám Jolán

**A rettenetes cilinder**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1982.

Sz: Györffy Kálmán, T: Botár Edit, Z: Simon Gábor

**János vitéz**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1982.

Sz: Petőfi Sándor – Saszet Géza, T: Virgil Svințiu, Z: Vermesy Péter

**Pickeltick**, Szebeni Bábszínház Német Tagozata (német nyelvű), 1983.

Sz: R. Terschak, T: Dan Frățiciu

**Sose halunk meg**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1983.

Sz: Kovács Ildikó vásári bábjátékok, népmesék alapján, T: Virgil Svințiu, Z: Iosif Herțea

**Fütyös és a robotok**, Bóbita Bábszínház, Pécs, 1983.

Sz: Kovács Ildikó és Nagy Olga, D: Dan Frățiciu, Báb: Kovács Ildikó

**Ludas Matyi**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1983.

Sz: Fazekas Mihály – Móricz Zsigmond, T: Botár Edit, Z: Könczey Árpád

**A Pinocchio ügy**, Szebeni Állami Bábszínház Román Tagozata, 1984.

Sz: Carlo Collodi – Kovács Ildikó, T: Dan Frățiciu

**Hamupipőke**, Kolozsvári Állami Bábszínház, 1985.

Sz: Grimm – Mészöly Miklós – Molnár Ilona, T: Virgil Svințiu

**Svejk**, (az előadást néhány főpróba után nem engedte bemutatni a cenzúra) Tjandărica Bábszínház, Bukarest, 1985.

Sz: Jaroslav Hasek – Burian, T: Dan Frăticiu, Z: Valentin Fărcaș

**A vihar**, Konstancai Bábszínház (román nyelvű) 1987.

Sz: William Shakespeare, T: Dan Frăticiu, Z: Harry Tavitian,

**Bóbita, a tündér**, Bóbita Bábszínház, Pécs, 1990.

Sz: Weöres Sándor – Kovács Ildikó, T: Szabó Zsuzsa, Z: Weber Kristóf

**Plüm Plüm és Pluf kalandjai**, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 1991.

Sz: José Geál, T: Hoppál Judit, Z: Orbán György

**Sose halunk meg**, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 1991.

Sz: Kovács Ildikó, T: Majoros Gyula

Részei: *Az aranyszőrű bárány* – titirijáték, *Ihók és Mihók* – képmutogatójáték, *Kasperek* – marionettjáték, *Vasilache* – kesztyűsbábjáték szoknyásparavánon, *Vitéz László* – kesztyűsbábjáték, *Kis gömböc* – árnyjáték

ebből önálló játékká váltak:

**Vitéz László** – Pályi János

**Vasilache** – Kovács Géza

**Purgateátrium**, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 1991.

Sz: Kovács Ildikó, T: Dan Frăticiu, Z: Orbán György

**Coana chirija**, Puck Bábszínház, Kolozsvár, 1992.

Sz: Vasile Alecsandri, T: Epaminonda Tiotiu, Z: Kovács Ildikó

**A haza**, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 1992.

Sz: Krystyna Milobedzka, T: Kovács Ildikó, Vezsenyi István

**Hófehérke**, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 1992.

Sz: Grimm testvérek – Kovács Ildikó, T: Grumaz-Mayer Ida

**A rendíthetetlen ólomkatona, A pásztorlány meg a kéményseprő**, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 1993.

Sz: H. C. Andersen – Kovács Ildikó, T: Sofia Krzyzanowsky

**Szt. Kristóf legendája**, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 1993.

Sz: Medgyessy Éva, T: Krizbai Judit, Z: Benyus család

***Adjátok vissza Pinocchiót!***, Kolibri Bábszínház, Budapest, 1993.

Sz: Carlo Collodi – Kovács Ildikó, T: Dan Fräticiu

***Micimackó***, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 1994.

Sz: A. A. Milne – Kovács Ildikó, T: Dan Fräticiu, Z: Gryllus Vilmos

***Triangulum***, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 1994.

Sz: Balla Zsófia, T: Sinkó Veronika, Vezsenyi István, Z: Josif Herțea

***Ptam-nesam / Ukmukfukk***, Temesvári Bábszínház, 1994.

A Soros-szabadiskola záró előadása Temesvár főterén.

Saszet Géza: *A játéknak legyen jó vége* (tárgyjáték), *Brabanti Genovéva*, *Cirkusz*, *Tükrök* (pantomim jelenetek, opera paródia), *Vasilache*, *Vitéz László*

***Lume, lume, viata frumoasa! / Hej, élet, élet!***, Temesvár, 1995.

Utcaszínház a Soros-szabadiskola keretében.

***Don Quijote de...***, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 1996.

Sz: Cervantes – Zalán Tibor, T: Boráros Szilárd, Z: Josif Herțea

***Don Cristóbal***, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 1997.

Sz: Federico Garcia Lorca, T: Dan Fräticiu, Z: Orbán György

***Mentsétek meg a gyermekek gyermekkorát!***, Buziás-fürdő, 1997.

Utcaszínház a Soros-szabadiskola keretében.

***Paprikajancsi szerenádja***, Vojtina Bábszínház, Debrecen, 1997.

Sz: Weöres Sándor – Kovács Ildikó, T: Sofia Krzyzanowsky, Z: Reschofsky György

***Dr Doolittle és állatai***, Vojtina Bábszínház, Debrecen, 1998.

Sz: Hugh Lofting – Kovács Ildikó, T: Bodor Judit, Z: Reschofsky György

***Szegény ördög***, Pályi János, 1998.

Sz: Tamási Áron, Díszlett.: Néder Norbert, Bábt.: Bodor Judit

***Csipkerózsika***, Vojtina Bábszínház, Debrecen, 1999.

Sz: Grimm testvérek – Ignác Rózsa, T: Sofia Krzyzanowsky, Z: Reschofsky György

***Akárki a Purgateátriumban***, Kovács Géza 1999.

Sz: Kovács Ildikó, T: Majoros Gyula, Z: Majoros Gyula, Homoki Péter

***Létramesék***, Ciróka Bábszínház, Kecskemét, 2000.

Sz: Kovács Ildikó, T: Majoros Gyula, Grosschmid Erik, Mátravölgyi Ákos

***Kis hableány***, Vaskakas Bábszínház, Győr, 2000.

Sz: H. C. Andersen – Szántai János, T: Szántai Kinga, Z: Josif Herțea

***Táltos kecske***, Harlekin Bábszínház, Eger, 2001.

Sz: Benedek Elek – Szántai János, T: Bodor Judit

***Hepiend, avagy a mesének legyen jó vége***, 2002.

Sz: Saszet Géza, T: Horváth Ödön

***Adjátok vissza Pinocchiót!***, Ariel Bábszínház, Marosvásárhely 2003.

Carlo Collodi – Dan Hândoreanu, fordítás, dalszövegek: Balla Zsófia, Z: Kecskeméti Gábor,  
T: Dan Frățiciu

***Don Quijote, és...***, Budapest Bábszínház, Budapest, 2004.

Sz: Cervantes – Kovács Ildikó, Epilógus: Zalán Tibor, T: Dan Frățiciu, Z: Gyöngyösi Levente

***Hófehérke***, Griff Bábszínház, Zalaegerszeg, 2004.

Sz: Grimm testvérek – Kovács Ildikó, T: Bodor Judit

***Órajáték***, Pályi János, 2004.

Sz: Kovács Ildikó, társrendező: Veres András, T: Majoros Gyula (díszlet és kesztyűsbábok),  
Grosschmid Erik (marionettek), Mátravölgyi Ákos (marionett színpad), Z: Úzgin Üver,  
Majoros Gyula – Homoki Péter

***Ördögverő jóbarátok***, Puck Bábszínház, Kolozsvár, 2005.

Sz: Kovács Ildikó, T: Dan Frățiciu, Z: Kötő Áron

Folyamatosan rendezett több román bábszínházban: Nagybányán, Konstancán, Bukarestben,  
Nagyszebenben, Temesváron, Aradon, Szatmárnémetiben.

A felsoroltakon kívül ugyanazokat a darabokat több bábszínházban is színrevitte:

***Állatmesék***, Nagyvárad

***Öt kis kínai***, Nagybánya

***Micimackó***, Konstanca, Temesvár

***A haza***, Nagybánya

***Hófehérke***, Nagybánya, Arad, Nagyszeben

***Plüm-Plüm kalandjai***, Marosvásárhely

***Eljöhethnél hozzám!***, Nagybánya

***Cini Samu kalandjai***, Nagybánya, Nagyszeben

Drámai színházi rendezései:

**Die Nachtgall** (*A csalogány*), Teatrul Național 'Radu Stanca' német tagozat, Nagyszeben, 1985.

Sz: H.C. Andersen–Joachim Knauth, T: Bodor Mária, Z: Josif Herțea

Heinz Kahlau: **Der gestiefelte Kater** (*A csizmás kandúr*), Teatrul Național 'Radu Stanca' német tagozat, Nagyszeben, 1986.

T: Bodor Mária, Z: Gabriel Albrecht

F. G. Lorca: **Don Cristoban és Don Perlinplin és Belisa szerelme a kertben**, Teatrul Național 'Radu Stanca' német tagozat, Nagyszeben

Vasile Alecsandri: **Két kisasszony s egy tesasszony**, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1987.

fordító: Palocsay Zsigmond, T: Feszt László, Z: Josif Herțea

Tennessee Williams: **A tejesvonat nem áll meg itt**, Kolozsvári Nemzeti Színház

**Furtuna** (*A vihar*), Teatrul de Stat - Constanța, 1996.

Sz: William Shakespeare, T: Dan Frățiciu, Z: Harry Tavitian, Corneliu Stroe

## Bibliográfia

- Antal Gábor: A csend művészete. *Magyar Nemzet*, 1972. 11. 11. 4.
- Arcadia Színház 50. éves.* Nagyvárad, Szigligeti Színház, 2000.
- Artaud, Antonin: *A könyörtelen színház.* (ford. Betlen János) Budapest, Gondolat, 1985.
- A színpadi tánc története Magyarországon.* Szerk.: Fuchs Livia, Dienes Gedeon. Budapest, 1989.
- Báboskönyv.* Szerk. az utószót és a rendezői tanácsokat írta: Kovács Ildikó, Bukarest, Kriterion, 1974.
- Bábtörténeti kalandozások.* Szerk.: Tarbay Ede, Budapest., Múzsák, 1990.
- Bahtyin, Mihail: *Francois Rabelais művészete, a középkor és reneszánsz népi kultúrája.* (ford. Könczöl Csaba) Budapest, Európa, 1982.
- Baird, Bil: *The Art of the Puppet.* New York, 1965.
- Balázs Béla: *Dramaturgia.* Budapest, 1918.
- Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon.* Budapest, Vince Kiadó, 2010.
- Balogh Géza: *Fejezetek a bábjáték történetéből.* Budapest, OSZMI, 2015.
- Balogh Géza: Mitől báb- a színház? *Criticai Lapok*, 1996. 9. 2-5.
- Balogh Géza: Pillanatképek az európai bábjáték történetéből. *Art Limes Báb-Tár VIII.* 2009. 4. 9-23.
- Beaumont, Cyril: *Puppets and puppetry.* London, 1958.
- Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről.* Budapest, Akadémia Kiadó, 1984.
- Bécsy Tamás: *A színjáték lételméletéről.* Budapest - Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 1997.
- Belitska-Scholtz Hedvig: *Vásári és művészi bábjátszás Magyarországon 1945-ig.* Tihany, Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1974.
- Bóta Gábor: Bábfesztivál Budapesten. *Kritika*, 1996. 9. 42-43.
- Ciróka krónika.* Szerk. és az összekötő szöveget írta: Fekete Anetta, Kecskemét, Ciróka Bábszínház, 2006.
- Dérczy Péter: „...az ország népszínháza”. Beszélgetés Szilágyi Dezsővel az Állami Bábszínház igazgatójával. in: *Art Limes Báb-Tár XV.* 2013.3. 23-30.
- Dienes Valéria: *Orkesztika – mozdulatrendszer.* Szerk.: Dr. Dienes Gedeon, Budapest, Planétás, 1995.
- Eco, Umberto: A színházi előadás szemiotikája. in: *Theatron*, 1999 tél-2000 tavasz. 25-32.
- Ember és báb.* Bábszínházak, műhelyek, kísérletek. Tömöry Márta (szerk.), Budapest, Múzsák, 1990. 25-32.

- Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette*. Főszerk.: Henryk Jurkowski, majd Thieri Foulcédition Entretemps, Montpellier, UNIMA, 2009.
- Figur und Spiel im Puppentheater der Welt*. Szerk.: Szilágyi Dezső, Berlin, UNIMA, 1977.
- Galántai Csaba: Hol volt, hol nem volt. *Criticai Lapok*, 1996. 9. 5-6.
- Győrei Zsolt: *Heltai Jenő drámai életműve*. Budapest, L'Harmattan, 2005.
- Hagyományaink a bábszínpadon*. Szerk.: Híves László, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983.
- Harag György színháza*. Szerk.: Nánay István, Budapest, Pesti Szalon, 1992.
- Horváth Sz. István Nagyszínház a bábszínházban. *Utunk*, 1981. 03. 20. 7.
- Jarry, Alfred: *Az Übük*. Szerk.: Jákfalvi Magdolna, Budapest, Orpheusz-Fekete Sas Kiadók, 1997. 233-236.
- Jurkowski, Henryk: Artistic Tendencies in Modern Puppet Theatre. in: *The World of Puppetry*. Szerk.: Szilágyi Dezső, DDR-Berlin, UNIMA, 1989. 13-17.
- Jurkowski, Henryk: A báb mint esztétikai és társadalmi fenomén. in: *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. szerk.: Tabay Ede, Budapest, Népművelési Intézet Oktatási Osztály, 1978. 54-63.
- Jurkowski, Henryk: A bábszínház jövője. *Forrás*, 1971. 1. 72-74.
- Jurkowski, Henryk: Bábok, tárgyak és emberek. *Színház*, 1996. 6. 2-5.
- Jurkowski, Henryk: A modern bábszínház nyelvezete. (ford. Pászt Patrícia) in: *Világszínház '98 tél*, Bp., OSZMI, 1998. 38-45.
- Jurkowski, Henryk: A tárgyak színháza. (ford. Pászt Patrícia) in: *Világszínház '98 tél*, Bp., OSZMI, 1998. 46-55.
- Jurkowski, Henryk: „Megszállott terjesztője volt a magyar kultúrának” (ford. Balogh Géza) in: *Art Limes Báb-Tár*, XV. 2013. 3. 31-36.
- Jurkowski, Henryk: Vásári bábok és bábhagyomány. (ford. Balogh Géza) in: *Art Limes Báb-Tár*, XVII. 2014. 2. 45-54.
- Kékesi Kun Árpád: A vásári bábjátás hazai és nemzetközi helyzete. in: *Art Limes-Báb-Tár*, XVII. 2014.2. 55-66.
- Kemény Henrik: *Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig*. Debrecen, Korngut-Kemény Alapítvány, 2012.
- A Kemény Bábszínház képeskönyve*. Szerk.: Láposi Terka, Debrecen, Korngut-Kemény Alapítvány, 2015.
- Keresztúri Dezső: A kolozsvári bábosokról. in: *Film, Színház, Muzsika*, 1976. 10. 23. 10-11.



- Kleist, Heinrich von: A marionett színházról. (ford. Petra-Szabó Gizella) in: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Budapest, Európa, 1981. 93-101.
- Kovács Ildikó: *A bábszínházi rendezés*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, é.n.
- Kovács Ildikó: A bábu esztétikája - és jövője. *A Hét*, 1972. 3. 10-11.
- Kovács Ildikó: A mágia színháza. *Színház*, 1996. 6. 10-12.
- Kovács Ildikó: Műhelynapló jegyzetek. *Korunk*, 1978. 6. 472-474.
- Kovács Ildikó: Nyomozni próbálok... kívülről-belülről... *Art Limes Báb-Tár* II-III. 2006. 2-3. 97-113.
- Kovács Ildikó: Volt egyszer egy bábszínház. *Az irodalom visszavág*, 23-24. 2005. 1-2. 96-108.
- Kovács Ildikó: Mészöly Miklós, a „Matróz” *Art Limes Báb-Tár* V. 2007. 4. 42-45.
- Kovács Ildikó: Pantomim műhelynapló. *Korunk*, 1971/1. 34-39.
- Kovács Ildikó: Pinocchio. *Színház*, 2002. 09. 25-27.
- Kovács Ildikó bábrendező*. Szerk.: Szebeni Zsuzsa, Kolozsvár, Koinónia–OSZMI, 2008.
- Köllő Katalin: A nagy játékos. *Szabadság*, 2001. nov. 10.
- Köllő Katalin: „Csak” bábszínházi rendező vagyok. in: *Világszínház*, 2003/ 1-2. 35-42.
- Kötő József: Politikum és esztétikum. Színház a totalitarizmus markában (1945-1989) in: *Színház és diktatúra a 20. században*. Szerk: Lengyel György, Budapest, Corvina–OSZMI, 2011. 278-301.
- Lőrinc László: *Blattner. Egy bábos életútja*. Budapest, OSZMI, 2014.
- Magyar Bábművészet múltja és jelene*. Szerk.: Szilágyi Dezső, UNIMA Magyar Központja, Budapest, 2000.
- Magyar Színháztörténet 1920-1949*. Szerk.: Bécsy Tamás és Székely György, Budapest, Magyar Könyvklub, 2005.
- Mai magyar bábszínház*. szerk.: Szilágyi Dezső, Budapest, Corvina, 1978.
- Makonj, Karel: A differenciált báb. (G. Kovács László) *Art Limes Báb-tár* XI. 2010.2. 161-167.
- Malita, Liviu: Ceausescu színházba megy. *Színház*, 2009. 5. 60-64.
- Mészöly Miklós: *Színházon kívül*. Pécs, Jelenkor, 2010. 207-230.
- Molnár Tibor: Ciulei és a revizorok, *A Hét*, 1991. 07. 18.
- Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Szerk.: Beke László, Németh András, Vincze Gabriella, Budapest, Gondolat, 2013.

- Murádin Jenő: Mattis Teutsch János életútja. Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter című, a Magyar Nemzeti Galériában rendezett kiállítás katalógusa. 2001.  
(<http://mattis.kfki.hu/tanulman/1/tanulma1.html>) utolsó letöltés: 2016. 10. 15.
- Nánay István: A bábozás nagyasszonya. *Színház*,  
([http://www.old.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=31750&catid=1:archivum&Itemid=2](http://www.old.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=31750&catid=1:archivum&Itemid=2)) utolsó letöltés: 2017. 01. 30.
- Nánay István: Cédulák. *Színház*, 1993. 11. 14.
- Németh Antal: A bábjátékos művészete. in: *Új színházat!* Budapest, Múzsák, 1988. 216-225.
- Novák Ildikó: Az idő lenyomatai. in: *Art Limes Báb-Tár*, XVII. 2014. 2. 79-94.
- Obrazcov, Szergej: *Az emlékezet lépcsőfokain*. (ford. Nikodémusz Elli) Budapest, Gondolat, 1992.
- Obrazcov, Szergej: Mi a báb? (ford. Balogh Géza) in: *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk.: Tabay Ede, Budapest, Népművelési Intézet Oktatási Osztály, 1978. 43-50.
- Ölbei Livia: Vén kamaszok, személyesen. A bábu sosem hagy cserben: fejezetek Kovács Géza vándorkönyvéből. in: *Art Limes Báb-Tár*, XVII. 2014. 2. 129-140.
- Ötven éves a kolozsvári Puck Bábszínház*. Szerk.: Daniela Vartic, Kovács István, Editura Remus Kiadó, Kolozsvár, 2000.
- A pantomim*. Szerk.: Sz. Szántó Judit, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1965.
- Passuth Krisztina: *Koós Iván*. Budapest, Corvina, 1984.
- Pavis, Patrice: *Előadáselemzés*. (ford. Jákfalvi Magdolna) Budapest, Balassi Kiadó, 2003.
- Pepino, Cristian: *Dicționarul teatrului de Păpuși, marionette și animație din România*. Editura Ghepardul, 1999.
- Polcz Alaine: *Bábjáték és pszichológia*. Budapest, Népművelési Intézet, 1977.
- Polcz Alaine: *Karácsonyi utazás*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2007.
- Polcz Alaine: *Világjáték*. Budapest, Pont Kiadó, 1999.
- Puppet art at the turn of millenium*. (Bábművészet az ezredfordulón, Előadások az UNIMA XVII. Kongresszusán) szerk.: Szilágyi Dezső, Budapest, UNIMA Magyar Központja, 1996.
- Regős János: Kenyér és báb. *Színház*, 1997. 10. 40-44.
- Rumunské loutkárstvi (A román bábjáték)*. Prága, Loutkare–UNIMA, 1931.
- Selmeczi Elek: *Világhódító Bábok*. Budapest, Corvina Kiadó, 1986.
- Světové loutkářství*. Prága, UNIMA–Orbis, 1966.
- Szabó Júlia: *Mattis Teutsch János*. Budapest, Corvina, 1983.

Szabó Zelmira: A baba csak baba, de a sámli...! beszélgetés Kovács Ildikó bábrendezővel. 2008. december (<https://www.hargitakiado.ro/cikk.php?a=NDQw>) utolsó letöltés: 2017. 01. 27.

Székely György: *Bábuk, árnyak*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1972.

Szemplér Ferenc: Egy művész útja az eszmétől az emberig. in: *Utunk*, 1947. ápr. 26. II. évf. 9. sz. 4.

Szilágyi Dezső: A bábjáték műfaji sajátosságai. in: *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk.: Tabay Ede, Budapest, Népművelési Intézet Oktatási Osztály, 1978. 21-31.

Szilágyi Dezső: Korunk bábművészete. in: Szilágyi Dezső–Breuer János–Passuth Krisztina: *Zene és Bábszínpad*. Budapest, Zeneműkiadó, 1971. 7–40.

Szilágyi Júlia: Miért az óvoda? *Korunk*, 1977. 3. 183-187.

Tegyi Enikő: A búsképű fénytörésben. *Színház*, 2004. 07. 32-33.

Tészabó Júlia: *Játék – pedagógia, gyermek – kultúra*. Budapest, Gondolat, 2011.

Tóth Gábor Sándor: *A. Tóth Sándor*. Budapest, Püski Kiadó, 2000.

Tömöröy Márta: Mekkora álmok a bábfejekben! in: *Tanulmányok*. Szerk.: Szentirmai László, Sárospatak, Magyar Bábjátékos Egyesület, 2014.

Veltrusky, Jiří: Ember és tárgy a színházban. (ford. Huszár Sylvia) *Színház*, 1995. 7. 43-46.

Vincze Gabriella: A tánc az ember testbeszéde. in: *Enigma*, 2013/76. szám, 68-72.

Zalán Tibor: Az ember és a bábszínház. *Élet és Irodalom*, 1993. 10. 22.

## Egyéb források

*Blattner Géza nyomán – egy bábos műhely születése*. (hangfelvétel) 2017. máj. 19.

PIM–OSZMI Bábтар, BAdf/293-2017

Dienes Valéria hagyaték, kéziratok, PIM–OSZMI Tánc Archívum, Ltsz. 2010.2.1.10.

Festivalul internațional al teatrelor de păpuși și marionete, București, 15 Mai-1 Junie 1958. (programfüzet)

Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. 28 részes DVD sorozat, Szerk.: Fekete Anetta, 2008.

Pájer Alma: *A kortárs Vitéz László életútja Kemény Henrik munkássága után napjainkig*. (szakdolgozat) SZFE könyvtár, P-1556, 2017.

Pályi János: *Kovács Ildikó bábrendező*. (szakdolgozat) Pannon Egyetem könyvtár, BTK. Szính. 11/2009.

*Úton a halállal*. (portéfilm Polcz Alaine-ről) Rendező: Jelenczki István, 1994-96.

## Képek forrása

A bábszínházak archívumaiban címek alapján kereshetőek a dokumentumok, leltári számuk nincsen. A Kovács Ildikó rendezéseiből összeállított DVD sorozat megtalálható a PIM–OSZMI Báltárában, Ltsz. BA df 205-2017–224-2017.

1. kép plakát, Szigligeti Színház archívuma, Nagyvárad
2. kép plakát, Szigligeti Színház archívuma, Nagyvárad
3. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
4. kép fotó, magántulajdon
5. kép kisnyomtatvány, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
4. kép kisnyomtatvány, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
5. kép kisnyomtatvány, magántulajdon
6. kép fotó, Bóbita Bábszínház archívuma, Pécs
7. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
8. kép fotó, Szigligeti Színház archívuma, Nagyvárad
9. kép fotó, Szigligeti Színház archívuma, Nagyvárad
12. kép plakát, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
13. kép fotó, magántulajdon
14. kép fotó, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
15. kép fotó, magántulajdon
16. kép fotó, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
17. kép plakát, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
18. kép színlap, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
19. kép fotó, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
20. kép fotó, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
21. kép fotó, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
22. kép fotó, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
23. kép fotó, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
24. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
25. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
26. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
27. kép fotó, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
28. kép fotó, Puck Bábszínház archívuma, Kolozsvár
29. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét

30. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
31. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
32. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
33. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
34. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
35. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
36. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
37. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
38. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
39. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
40. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
41. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
42. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
43. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
44. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
45. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
46. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
47. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
48. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat
49. kép fotó, Szigligeti Színház archívuma, Nagyvárad
50. kép fotó, Szigligeti Színház archívuma, Nagyvárad
51. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
52. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
53. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
54. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
55. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
56. kép fotó, Ciróka Bábszínház archívuma, Kecskemét
57. kép fotó, Budapest Bábszínház archívuma, Budapest
58. kép fotó, Budapest Bábszínház archívuma, Budapest
59. kép fotó, Kovács Ildikó rendezéseinek dokumentációja. DVD sorozat