

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori Iskola

Cselekvési alternatívák
Politikai bábszínház a hatvanas évek végétől a hetvenes évekig Magyarországon
Doktori értekezés

Tóth Réka Ágnes
2021

Témavezető:
dr. Jákfalvi Magdolna
egyetemi tanár

Tartalomjegyzék

1.	Bevezetés	3
2.	A bábtörténetírás lehetőségei	7
2.1.	A feldolgozatlan történetek megközelíthetősége.....	7
2.2.	A <i>Philther</i> -módszer alkalmazása	8
2.3.	A kutatás forrásairól.....	10
3.	Politikai színház – színházi politikusság.....	12
4.	Bábszínház és politika	20
4.1.	A vásári bábjátéktól az agitációs bábjátékig	20
4.2.	Az amatőr bábmozgalom egyes állomásai	31
5.	Az Orfeo Bábegyüttes kialakulásának története	40
6.	Az Orfeo Bábegyüttes előadásainak rekonstrukciója	52
6.1	Che Guevara alászáll: <i>Orfeo szerelme</i>	55
6.2	Történelmi kompozíció: <i>1514</i>	65
7.2	Akárki-mítosz: <i>Mockinpott úr kínjai és megpróbáltatásai</i>	71
6.3	Eltávolodás a narrativitástól: <i>Gyerekjátékok</i>	81
6.4	Bábszínház a bábszínházban: <i>Cipolla bácsi bábszínháza</i>	90
6.5	Az utolsó forradalom: <i>A tékozló ország</i>	100
7.	Orfeo és a rendszer viszonya: felügyelet és büntetés	107
8.	Összegzés	112
9.	Bibliográfia	114
10.	Képjegyzék.....	123
11.	Köszönetnyilvánítás	144

1. Bevezetés

Doktori dolgozatomban a magyar politikai bábszínház műfaját vizsgálom a hatvanas évek végén indult Orfeo Bábegyüttes előadásain keresztül. Állításom, miszerint az 1969-től 1975-ig működő Orfeo a magyar politikai bábszínház izolált példája, a disszertáció központi gondolata. Ehhez kapcsolódik az a több éves kutatómunka, amellyel az Orfeo bábos előadásait a *Philther*-módszer segítségével rekonstrukciókkal rögzítettem. A rekonstrukciók horizontja felől vizsgálható az államosítást követő két évtizedes korszak is, amelyben az amatőr bábmozgalom aktív munkája miatt párhuzamosan több bábegyüttes működött az Állami Bábszínház mellett, noha előadásaikra méltánytalanul kevés figyelem irányult.

Az Orfeo együttest amatőr bábcsoportként nevezték meg, mivel magától szerveződően, önállóan jött létre. Működését csak áttételesen köthetjük az amatőr bábmozgalom irányítóihoz a művelődési házak által biztosított próbatermek és a magyar, valamint a külföldi fesztiválokon való bemutatkozási lehetőségek megteremtésén keresztül. Az Orfeo tevékenységében domináns szerepet játszott az alkotók által közösen kialakított és megfogalmazott politikai ideológiája, amellyel nem csak a báb műfaját gondolták újra: társadalmi reformokat gyakorlatba is átültető működésükkel és bábszínházi előadásaikkal párhuzamosan hívták fel magukra a figyelmet. A több művészeti ágat is magába foglaló csoport (a báb mellett képzőművészeti, zenei és színházi formációk is működtek) alkotói között jellemzően fiatal, értelmiségi művészeket sorolhatunk fel. Bár a magyar színházi formakánonba nem léphettek be a második nyilvánosság alkotóiként,¹ a neoavantgárd képviselői képzőművészeti nézőpontból nyomon követték a csoport munkáját, a színházi alkotók bábszínházi csapatként reflektáltak rá. Az Orfeo körül kialakult mítosz a struktúrán kívüli működésnek köszönhető, ezt a kívüliséget vizsgálták társadalomtudósok és történészek. Az Orfeo előadásainak bábesztétikai szempontú vizsgálata azonban mindezedig csak mellékesen, vagy egyáltalán nem valósult meg. Ennek a hiánynak a pótlására szeretnék disszertációmban kísérletet tenni azzal, hogy az Orfeo csoport előadásait a politikai bábszínház fogalmai felől közelítem meg, ezen keresztül emelve be a bábtörténet diskurzusába.

¹ Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd-színház-politika*. Budapest, Balassi Kiadó, 2006. 186.

Cselekvési alternatívának nevezte meg Malgot István az Orfeo Együttes bábelőadásait² – ezért választottam dolgozatom címének ezt a fogalmat, amely rámutat arra az 1968-as társadalmi-politikai hitvallásra, amely az előadások társadalomfilozófiai háttérét alkotta. A második nyilvánosságban az Orfeót ellenzéki csoportként aposztrofálták, pedig művészi programjukból egy, a szocialista társadalom mellett elköteleződött társaság működését olvashatjuk ki, amely a hatvanas években zajló aktív politikai párbeszéd része kívánt lenni. „A való világot megérteni és megváltoztatni.”³ Erre irányult mind a színházi, mind a civil működésük. A cselekvés performatív kijelentése nem csupán az előadásaikban kapott helyet. A társadalomról megfogalmazott állításaikkal hívták fel valójában magukra a figyelmet, azzal az újfogalmazott közösségi léttel is, amelyben a kommuna, a közös alkotás és élet kategóriái szétszalazhatatlanul összefonódtak. Közös felépítettek két házat Pilisborosjenőn, a házak azonban nem csak élettérként, hanem próba-és előadótermekként is működtek, amikor a csoport tagjait kizárták a budapesti művelődési házakból. A kényszerűnek tűnő megoldás azonban ugyanolyan performatív akció volt, mint a *Mockinpott úr megpróbáltatásai* vagy *A tékozló ország*. Együttélésükről számos személyes emléket találhatunk, történetükbe több olyan mozaikdarab illeszthető még, amely tovább árnyalhatja a csoportról alkotott képet. Kutatásom fókuszában azonban mindvégig a bábelőadások esztétikája, valamint a csoport bábszínházi működése állt.

Bábjáték és politika viszonya a színházhoz hasonlóan *sui generis* kapcsolat, amelyet a bábszínház kialakulásától érdemes kutatni – ezt a nagyívű feladatot jelen dolgozat nem vállalhatja. Ahogy Eileen Blumenthal kijelenti: a „báb megrögzött politikai állat (»political animal«)⁴, amely a fal mindkét oldalán játszik.”⁵ A politikai bábszínház fogalma azonban szintén marginalizálódott a színháztörténetben, a magyar bábtörténetéhez hasonlóan. Viszonya az aktuálisan uralkodó rendszerrel egyszerre olvasható könnyen, és lappang a felszín alatt.

² Nánay István: Az Orfeo-ügy (Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezésével). *Beszélő*, 3. évfolyam 3. szám <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-orfeo-ugy> Utolsó letöltés: 2020. 11. 22.

³ Cipolla bácsi bábszínháza. Színlap. Forrás: OSA Archívum.

⁴ A fogalom Arisztoteléstől ered, Simon Attila tanulmányából idézem: „Ennek a különbségnek a megértéséhez érdemes idézni az *Állattani kutatások* egy helyét: »Politikaiak azok [az állatok], amelyeknek van egy, mindannyiuk számára közös munkájuk (ἐν τι καὶ κοινὸν γίνεται πάντων τὸ ἔργον). (Ilyen közös munkát nem végez minden nyájban élő állat.) Ilyen az ember, a méh, a darázs, a hangya és a daru.«” in: Simon Attila: *Nyelv, kommunikáció, közösség és politikai Arisztotelésznél*. 27. In: Márton Miklós-Molnár Gábor- Tőzsér János (szerk.): *Más elmék*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2017.

⁵ Eileen Blumenthal: *Puppetry and Puppets. An Illustrated World Survey*. London, Thames and Hudson, 2005. 163.

Ahogy a magyar bábtörténet eseményei is, amelyek szintén a feltáratlan és összefoglalásra váró területek közé sorolhatóak. Ennek egyik jelentős fordulópontja az ötvenes évekre lezajló államosítás, amely a bábművészetet – az intézményi rendszer, valamint a hivatásos és amatőr kategóriák létrehozásával – a marxista-leninista ideológia szolgálatába állította. A bábjáték központosítása nem kizárólag a működési struktúra átalakításával járt: ebben az időszakban születtek azok az intézkedések, amelyek a műsorpolitika irányítására és a korcsoportos megkötésekre fókuszáltak. Ezért az intézményes rendszerben működő Állami Bábszínház előadásait eleve más szempontból kell vizsgálnunk, mint a korszak amatőr bábcsoportjainak munkáját.

Dolgozatomban nem tudok olyan összefoglaló tanulmányokat felhasználni, amelyeket kész panelként alkalmazhatnék a politikai bábszínház műfaji meghatározására. Ezért definícióját több olyan színház- és bábelméleti szöveggel próbálom meg körbeírni, amelyek elsőként a politikai színház fogalmait tárgyalják: a színház politikusságát, a politikusság előadásokban elfoglalt helyét, valamint a politika és a színház kapcsolódásait. A bábszínház politikusságának vizsgálata elsősorban az előadásokban történhet meg: a báb formanyelvének, esztétikájának és percepciójának elemzésével. A báb képzőművészeti reprezentációjának és fenomenológiai jegyeinek vizsgálata során ragadhatunk meg olyan fogalmakat, amelyeken keresztül transzparenssé válhat a politikusság. Az elméleti megközelítés mellett a különböző korszakokon át tetten érhető történeti példákon keresztül tárhatjuk fel legkönnyebben a bábjáték politikusságát. Dolgozatomban politika és bábjáték kapcsolódásának változó és változatos viszonya számos történeti példával kerül bemutatásra, műfajokon és alkotókon keresztül állítható fel ez a korreláció, amelyben a képmutogató, a bábszatíra, a kabaré és tárgyjáték egy közös olvasat horizontján összeér.

A bábjáték politikusságának vizsgálata során kiemelt téziseket és a fogalmakat újra és újra tisztázni szeretném majd az előadásrekonstrukciókból vett példák tárgyalása során, mivel olyan terminusokkal állunk szemben, amelyek nem épültek be a bábszínházi diskurzusba. Elemzésükkel áttekinthetővé válik a magyar politikai bábszínház eszköztára. Ezek segítségével vizsgálom meg dolgozatomban az Orfeo bábegyüttes működését az előadás rekonstrukciókon keresztül, időrendi sorrendben mutatva be azt a hét előadást, amelyet 1969-1975-ig amatőr együttesként mutattak be. A rekonstrukciók egymás mellé helyezésével arra vállalkozom, hogy megírjam a csoport történetét. Disszertációm fő célja egy olyan alternatív bábtörténet

felmutatása, amelynek a térképén állandó helyet kaphatnak ezek a periférián mozgó színházi kísérletek.

2. A bábtörténetírás lehetőségei

2.1. A feldolgozatlan történetek megközelíthetősége

“A magyar bábtörténetben (is) jelentős korszakhatár az 1949-es év. Az országban működő nyolc hivatásos és több tucat műkedvelő bábost lehetetlenített el az államosítás. Az új kultúrpolitika nemkívánatosnak nyilvánította a régi mestereket, a többgenerációs családi vállalkozásokat, sőt még a 1947-ben megszervezett I. Magyar Bábjátékos Kongresszus résztvevőit is. De nem csak a jövőjüktől, még a múltjuktól is megfosztották őket, amikor kitörölték nevüket a magyar bábtörténetből. A szakkönyvekből évtizedeken keresztül kimaradtak az 1840-es évekre visszanyúló magyar bábművészet képviselői. Pedig életüket szentelték ennek a műfajnak, a küszködés és nélkülözés ellenére sem adták fel hivatásukat és a végsőkéig kitartottak mellette.”⁶

A kanonizált magyar bábtörténet 1949-től egy intézményre szűkítette le magát: az Állami Bábszínházra. A korszakot több bábtörténeti munkában is feldolgozták,⁷ de az amatőr bábmozgalom csoportjainak történetét ezek a könyvek nem részletezik. Hiányosan feldolgozott időszakról beszélünk, hiába maradtak fent hivatalos dokumentációk (jelentések, naplók, hivatalos levelek és iratok), amelyek beemelásával, valamint az alkotói történetek feltárásával megírható lehetne ez az igen izgalmas és ellentmondásos korszak. Jelenleg csupán fragmentált történeteket olvashatunk egymás mellett.⁸ A források fennmaradásának egyik problematikája, hogy az amatőr bábos előadásokról megjelenő írásokat cenzúrázták: Nánay István 1972-ben készített egy, az Orfeóval foglalkozó tanulmányt (*Együttesek együtt: az Orfeo* címmel) a

⁶ Papp Eszter: Az intézményes bábjátás kialakulása Magyarországon, 1949-1990. in: Gajdó Tamás: *Digitális színháztörténet (Színháztudományi Szemle 38. OSZMI. Budapest, 2009).* 61-68. https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sztz_38/?pg=65&layout=s Utolsó letöltés: 2020. 03. 26.

⁷ Két szakirodalmat emelnék ki: Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapesti Bábszínházig.* Budapest, Budapesti Bábszínház-Vincze Kiadó, 2010., valamint Selmeczi Elek: *Világhódító bábok. Az Állami Bábszínház krónikája.* Budapest, Corvina, 1986.

⁸ A kivételek között kell megemlítenünk Jászay Tamás a 2019-ben megjelent könyvét, amely a békéscsabai Napsugár bábcsoportból kialakult Napsugár bábszínház útját írta meg: *A Napsugártól Napsugárig* Lenkefi Konrád munkásságának majdnem hetven évét foglalja össze, amely fia, Lenkefi Zoltán (a színház jelenlegi igazgatója) munkájában folytatódik. A könyv azért számít új gyakorlatnak, mivel addig a vidéki bábszínházak saját kiadásban jelentették meg kialakulásuk történetét. Mind a Vojtina Bábszínház (*Emlékkönyv, avagy a Vojtina Bábszínház története, a „vojtinaság” lényege*) a színház fennállásának 25. évfordulójára készült kiadványa, mind a Bóbita Bábszínház a *Bóbita 50* kötete ebbe a kategóriába sorolható.

Színház számára, amelyet végül nem engedtek közölni (valószínűsíthető, hogy az Orfeósok ellen akkor zajló sajtóhadjárat miatt látták jobbnak nem kapcsolódni a lapokban is zajló vitához), csak a borítóképen – amelyen egy az évi kecskeméti Hamlet előadásból készült fotót láthatunk – maradt fent a címe.⁹ Egy évvel előtte Nánay István írt az Orfeo két előadásáról is (a *Mockinpotról*, valamint a *Gyermekjátékokról*) majd egy évvel az incidenst követően szintén megjelentetett egy amatőr-alternatív színházi alkotókról szóló cikket, amelyben az Orfeót is megemlíti, de átfogóbb elemzés nem született, nem születetett az előadásairól. Azóta megjelent feljegyzéseit felhasználom az előadások rekonstrukciójánál.

„Aligha véletlen, hogy műfajunk jelenének valamennyi fordulópontja egy-egy politikai fordulathoz kapcsolódik. Ahogy az első szakasz minden idegszálával, tiszta szándékaival, nagyot akarásával és képtelen túlzásaival a fényes szelek időszakához kapaszkodik, ahogy a minőségi változás ’56 előszelét, majd az erkölcsileg tökéletesen kompromittálódott Kádár-rezsim görcsös liberalizáló szándékait követve tud kibontakozni, úgy nyúlik át a következő szakasz a már recsegő-ropogó pártállam fellazulásába: ha a struktúrát még nem is engedik bántani (az első vidéki bábszínházak csakis a város színházának tagozataként jöhetnek létre), azért már eltűrik a státusváltást, hogy amatőr csoportok átigazoljanak a hivatásosok kasztjába.”¹⁰

Írja Balogh Géza egyik vitaindító esszéjében, amelyben megfogalmazza mindenkori idő-és stílusbeli elcsúszásunkat is a külföldi bábszínházról. Felteszi azokat a kérdéseket, amelyekkel jelen disszertáció szerzője is szembesült munkája során: hogyan közelíthetők meg egyes bábcsoportok történetei a magyar bábművészet múltjának egységes rögzítése nélkül?

2.2. A *Philther*-módszer alkalmazása

“A kutatás és az írás kettős missziójától vezérelt történettudomány lényegében hermeneutikai vállalkozás az értelmezésre, a szöveges, képi és anyagi emlékek megértésére és magyarázatára. A feladat első része, a történeti kutatás, azt a játékoságot igényli, hogy a

⁹ „A *Színház* című folyóirat 1972 novemberi számába készítettem egy nagy beszámolót az Orfeóról *Együttesek együtt: Orfeo* címmel, amelyet azonban a lap tördelésekor a párt illetékesei letiltottak, így csak a borítón ottmaradt cím tanúskodik a tervezett írásról. Sajnos, a kézirat másolata elkallódott, pedig alighanem érdekes kordokumentum lehetne, hiszen akkoriban ez volt az egyetlen összegző tanulmány, ugyanis a rendőri vizsgálat alatt álló orfeósokról másutt sem jelenhetett meg terjedelmesebb közlés, hacsak nem a körülöttük keltett botrányról.” Nánay István: A bábozás, mint politikai gesztus. Az Orfeo bábgüttésről. *Art Limes*, XIII. évfolyan 56. szám 2016/5. 12.

¹⁰ Balogh Géza: Bábtörténet. http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/12/991222.htm Utolsó letöltés: 2020.12.20.

múltbeli események fennmaradt nyomait be tudjuk tájolni és meg tudjuk fejteni. Mivel a múlt megfoghatatlan, a történész mindig csak a homályos maradványokat, a barlang falán látható képeket tudja olvasni. A feladat második része, a történetírás, azt a tehetséget igényli, hogy a múltbeli események, a múlt valószínűsíthető történéseit leíró és értelmező írásos emlékek magyarázatának új rendjét létre tudjuk hozni.”¹¹

Ezt az irányt követi dolgozatom, amelyben a *Philther*-módszer¹² az előadást helyezi a színháztörténeti kutatás központi elemévé: a kutatásokat a digitális korszakban elérhető dokumentációk (fénykép, felvétel) és a személyes emlékek, memoárok segítségével (jelen dolgozatban főként *oral history* interjúk) köré szervezi, ezzel rögzíti és elemzi az adott előadást. A rekonstrukció meghatározott kategóriái a következők: (1) a színháztörténeti kontextust, ezen belül az előadás jelentőségét, az elemzésre való kiválasztás okát, (2) a szöveg- és előadásdramaturgiát, (3) a rendezést, (4) a színészi játékot, (5) a látványt és hangzást, továbbá (6) a recepció- és hatástörténetet.

A hatásmechanizmus és a színháztörténeti kontextus a két legkonkrétabb szempont jelen tanulmányban a bábszínházi előadások rekonstrukcióiban, mivel teljes terjedelmükben az adott dolgozat szerzője nem látta az előadásokat. Felvétel sem készült azokról – ez alól egyetlen előadás képez kivételt, de ebben az esetben sem a teljes anyagot rögzítette a Magyar Televízió. A felhasznált fotókat a dolgozat szerzője kutatta fel az alkotók magángyűjteményeiből, ezeken kívül elenyészően kevés fotó jelent a folyóiratokban a vizsgált előadásokról. Ezen okok miatt, a rendezés és a színészi játék kategóriáiban máshová kerülnek a hangsúlyok, mint egy előszínházi előadás rekonstrukciójánál, ahol a kutató az adott felvételtől vagy a színházi élményből dolgozik.

Továbbá, a bábelőadások rekonstrukciója során a színészi játéknál több alpontra oszthatjuk fel a játékosok közötti kapcsolatot: megvizsgálhatjuk egyrészt a bábok közötti viszonyt, másrészt a bábos és a bábja közötti kapcsolatot, kitérhetünk a bábos és a többi bábjátékos közötti

¹¹ Thomas Postlewait: Történelem, hermeneutika és elbeszélésmód. (ford. Kékesi Kun Árpád) *Theatron* 1999/3. 58.

¹² „A Philther (a philology és a theatre szavakból képzett mozaikszó) a Theatron Műhely Alapítvány projektje, Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella kutatásvezetőkkel 2009-ben indult, és a magyar színháztörténet 1949-től számított eseménytörténetének szaktudományos feldolgozására irányul. [...] A Philtherrel kidolgozott net-filológiai módszer lehetőséget ad, hogy filológiaiag pontosítva rendszerezzük a fellelhető képi és szöveges színházi emlékeket, illetve kortárs horizontból láttassuk a magyar színházkultúra csúcsteljesítményeit.” Jákfalvi Magdolna: *A Philther-módszer mint történetírás*. <http://hungarologiaikozlemenyek.ff.uns.ac.rs/index.php/hk/article/download/2164/2173/> Utolsó letöltés: 2020. 12. 30.

interakcióra, vagy az egyik bábos és a másik bábja közötti hatásra. Ugyanennyire fontos, hogy a díszlet-jelmez kategóriánál a bábfajtákra is kiterjünk, az anyaghasználattól a mozgatási módig egy komplex képet vizsgáljunk, amelyben a színházi térben használt jelzések szorosan összefüggnek: a bábok viszonya a díszlethez releváns szempontja az előadásrekonstrukcióknak, még ha az erre vonatkozó hiányos információk nem is mindig teszik lehetővé annak pontos leírását.

Nevezhető-e ez a munka teljes rekonstrukciónak? Valószínűleg a hagyományos elvárásoknak nem felel meg. Az Orfeo együttes rejtőzködő bábszínházi előadásainak megközelítésekor át kell hangolnunk bizonyos szempontokat, amely során a *ki* és a *hol* kérdésekre adott válasz hangsúlyosabbá válik. Ki és hol játszik kiknek, csak ezután következik a *mit*. A játész személye, az alkotók személyessége (autentikussága) és a közönséggel való kapcsolata releváns tényező az Orfeo bábelőadásainak aktusában. A bábjátékot kevésbé személyes előadási módnak szokás tekinteni, mivel a báb lép a színész helyére, foglalja el annak pozícióját. A színész látszólag közvetítőként létezik, a báb válik elsőrendű közlővé, távolságot tartva tőle. Mégis, a bábszínházi alkotók megnyilvánulásaiból és írásaiból intenzív és szenvedélyes ars poeticákat olvashatunk ki.¹³

2.3. A kutatás forrásairól

A bábszínház mindig peremvidéken mozgott meg nem írt történeteivel. Az amatőr bábcsoportok történeteinek felkutatásával pontosíthatjuk az államszocialista időszak színháztörténetét. Mivel olyan amatőr bábcsoportokról beszélünk, akik nem intézményi rendszerben folytatták munkájukat, ezért kevésbé rögzítették a hozzájuk kapcsolódó anyagokat. Az első és a második nyilvánosságban megjelent dokumentumok azonban hozzáférhetőek, a memoár nyilvánosság már nehezebben felkutatható, szerencsére azonban olyan történeti távlatban foglal még helyet ezeknek a csoportoknak a működése, amelyben alkotóik – zömmel – személyesen elérhetőek. Ezért a kutatásom során nagy hangsúlyt fektettem az *oral history* interjúkra, amelyek egyrészt több perspektívából mutatják meg a vizsgált csoport mozgását, másrészt a párhuzamos értelmezések miatt eltérő irányokat rajzolnak ki a nagyobb történetben,

¹³ “Nem a bábok iránti szerelem miatt kezdtem el bábszínházzal foglalkozni, hanem mert a színházcsinálásnak ebben a különleges formájában láttam meg azt a lehetőséget, hogy egyes szám első személyben vehetek részt a világ változásában, melyet sok tekintetben, talán túlzott optimizmussal megvalósíthatónak hittem.” Massimo Schuster: Jegyzetek a bábszínházról. *Art Limes Báb-tár XVII.*, 2014/2. 11.

amelyeket eredményesen össze lehet vetni. Alternatív bábtörténetek rajzolódnak ki, alternatív emlékekkel. Ezeket az eltéréseket igyekszem jelezni dolgozatomban és beépíteni a rekonstrukciókba, hogy szétágazó, de releváns képet kapjunk az előadásokról.

Az Orfeo bábegyüttes előadásairól a kutatásom kezdetekor nem találtam nagyobb lélegzetvételű összefoglaló munkát, a szaklapokban hozzáférhető tanulmányokon¹⁴ kívül. Ezért az *oral history*-interjú lehetőségét választottam és megpróbáltam eljutni az alkotókhoz: a személyes visszaemlékezések alkotják dolgozatom gerincét. A legelső interjúk során, amelyeket Malgot Istvánnal készítettem, kezdtem el feljegyzetelni az előadásokat. Malgot egyetlen bábfejet őrzött meg az Orfeo bábjai közül, erről fotót készítettem, amelyet a mellékletben csatolom. A többi bábtest hollétéről sajnos nem sikerült pontos információhoz jutnom. A továbbiakban folytattam az interjúkat a csoport többi tagjával: Komjáthy Annával, aki megőrizte az Orfeo fotóit, színlapjait, és Kamondy Ágnessel, aki szintén rendelkezésmre bocsájtotta a csoport digitalizált emlékeit. Készítettem interjút Németh Ilonával, Kovács Istvánnal, Szőke Szabolccsal, Zsigmondi Ágnessel, Kárpáti Annával, Szalma Jánossal és Vas Jánossal, utóbbi átadta nekem az *Orfeo szerelme* c. előadás szövegkönyvét, amely a nyomtatott könyv maga volt. Ehhez hasonló tárgyi emlékeket próbáltam még gyűjteni: Németh Ilona elénekelte a *Mockinpott* egyik dalát, amelyet felvehettem és így rögzíthettem annak szövegét, Vas János begépelte számomra az 1514-ben elhangzott Dalos György verset. Rendelkezésemre állt még az 1972-es MTVA-s felvétel, amelyet a II. Pécsi Felnőttbábfesztiválon rögzítettek. Felhasználok továbbá a Fábry Péter és Nemes István rendezte dokumentumfilmben elhangzó visszaemlékezéseket is, amelyet 2009-ben mutattak be a Toldi Moziban. Az *Orfeo csoport* c. dokumentumfilm¹⁵ az alkotókkal készített beszélgetések alapján készült.¹⁶

¹⁴ Kutatásom végén, 2020 decemberében jelentette meg az Orfeo Stúdióból kialakul Stúdió „K” Színház történetét Sándor L. István (könyvében megemlíti az Orfeo bábegyüttes előadásait is, de főleg a Stúdió munkájára fókuszál), valamint fontos kiindulópontom volt Ring Orsolya részletekbe menő és alapos, fontos dokumentumokat nyilvánosságra hozó munkája. (Ring Orsolya: *Alternatív művészeti mozgalmak az 1970-es években: az Orfeo-ügy* http://www.archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html Utolsó letöltés: 2019. 05. 14., Ring Orsolya: *A színjátszás harmadik útja és a hatalom. Az alternatív Orfeo Együttes kálváriája az 1970-es években.* <https://epa.oszk.hu/00900/00995/00015/pdf/ringo08-3.pdf> Utolsó letöltés: 2019. 05. 14.), illetve Szarvas Márton dolgozata *Orfeo Maoist's Utopia* http://www.etd.ceu.hu/2016/szarvas_marton.pdf Utolsó letöltés: 2019. 08. 24.

¹⁵ *Az Orfeo csoport*, Duna Műhely, Mediawave (2000).

¹⁶ A felvett anyag teljes egészében az OSA archívumában hozzáférhető.

3. Politikai színház – színházi politikusság

A politikai bábszínház definíciójának meghatározásakor elsőként a politikai színház fogalmait kell megvizsgálnunk. Kiss Gabriella állításaiból indulok ki, aki tanulmányában egymás mellé helyezi a politikus színházat és a nézőiséget. A politikus színház definíciójának vizsgálatakor már megállapították, hogy a fogalom (amelyet Erwin Piscator 1929-ben megjelent *A politikus színház* c. könyvében ír le először) egyidejű a médiummal.¹⁷ Kiss a piscatori színházi gyakorlatot vizsgálva eljut a politikus nézőiséghez, amelyet a „teatralizált textusra” és a „teatralitás textualizálására” bont ketté. A „teatralizált textus” a színre vitt téma, a „teatralizált textualizálása” viszont a színrevitel módja.¹⁸

„Az egyiket a laptól a színpadig vezető folyamat, a másikat a játék-tér és a néző-tér között születő atmoszféra érdekli jobban. Az egyik annak a dramatikus diskurzusnak a működési módját jelzi, amelyik a színházi jelekből szerveződő architektúra kiváltságos részeként értelmezi a (dramatikus) szöveget. A másik annak a posztdramatikus diskurzusnak a célját szemlélteti, amelyiket a színpad és a nézők közötti párbeszéd jobban érdekli a színpadon létrejövő dialógusnál. Az egyik a színházi szöveg üzenetével, a másik a színházi esemény megtörténtével gyakorolhat hatást. Ám e hatás politikai jellegére, illetve politikus voltára önmagában véve egyik sem jelent garanciát.”¹⁹

A továbbiakban azt állítja, hogy mivel a politika az egyén, egy csoport vagy réteg, illetve tömegek cselekvésekben mutatkozik meg, ezért a színházra is vonatkoztatható, mivel „a cselekvés” jelentéstartalma megegyezik a színház minimáldefiníciójában mindig is központi „to act”, „agere” (vagy éppen „dran”) jelentésével.”²⁰ De mennyiben a cselekvés a fő eszköze a politikus színházi előadásnak? Lehmann állítása szerint a színház nem valaminek az állítása, hanem egy „kifejezési forma”,²¹ amely távol tartja magát az aktivitás igényeitől, vagyis a cselekvéstől. A fikció, a „mintha” esztétikája miatt a történeteket megtévesztően cselekvésként

¹⁷ Idézem Kiss Gabriella hivatkozását a Brauneck-féle *Színházi lexikon*ra. In: Kiss Gabriella: A kisiklás tapasztalatai. Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról. *Alföld*, 2007/2. 61.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo. 62.

²¹ Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. (ford.: Kricsfalusi Beatrix-Berecz Zsuzsa-Schein Gábor) Balassi Kiadó, Budapest. 2009. 216.

látjuk a színházi előadásban,²² politikai hatása azonban nem a direkt témák megjelenítésében rejlik, hanem a jelhasználat módjában: a színház politikája az „észlelés politikája”.²³ Kricsfalusi azonban vitatja, hogy Lehmann további állításait a politikus színházról az államszocialista országok politikus előadásaira alkalmazhatnánk.²⁴ Az Orfeo előadásai által kijelölt korszakban a politikusság más hangsúlyt kapott, mint a nyugati országokban (Franciaország, USA) működő politikai színházak esetében. Ezt a különbséget a későbbiekben tárgyalni fogom.

Az „észlelés politikája” az előadás eseménye közben megképződő politikusság, amelyet a továbbiakban tárgyalni fogunk. Ezt külön kell választanunk a politikai színházról, ahogyan ezt az idézett tanulmány is teszi: a „politikai színház definícióját nem keverhetjük össze a színház politikusságával, amely különálló fogalom. A színház politikussága „az uralkodó jelhasználatától eltérő, azt felforgató praxisban ragadható meg.”²⁵ Az előadás jelhasználatát jelen esetben a bábjáték műfajai kerete jelöli ki.

„Aligha lehet azonban véletlen, hogy a politikus színház – vagy a tágabb értelemben vett kritikai művészet – diskurzusképző teoretikusai szerint »már nem az dönt egy színház politikusságáról, hogy direkt módon tematizálja-e a politikát«, hanem az »a jelhasználat módjában alapozódik meg« (vagyis nem keveredik a politika reprezentációja a reprezentáció politikájával). Emögött elsősorban az a felismerés áll, hogy az előadás eseményszerűen lejátszódó színpadi folyamatok összességeként jön létre, amelyben egyrészt a jelentések teljes mértékben nem kontrollálhatóan képződnek meg, másrészt az előadást alkotó nyelvi és nem verbális jelek konstatív és performatív dimenziói akár egymással összeegyeztethetetlennek is bizonyulhatnak.”²⁶

Kricsfalusi idézetének első állítása a dolgozatban kutatott politikai bábszínház egyik fő gondolatát implikálja: a politikai bábjáték a szavak szintjén történő, direkt tematizálás helyett a báb műfajának használatával alkalmazza a politikusságot az előadásban. Második állítását,

²² Uo. 219.

²³ „A színház, ez nem új felismerés, nincs ráutalva a közvetettségre és lassításra, sem a politikai témák reflektált elmélyítésére. Politikai hatása nem a témákban rejlik, hanem az észlelés formáiban. [...] A politika azonban számára a *jelhasználat* módján alapozódik meg. A színház politikája az *észlelés politikája*.” in: Hans-Thies Lehmann: Posztdramatikus színház. Balassi Kiadó, Budapest. 2009. 223.

²⁴ Kricsfalusi Beatrix: *Színház mindenek fölül. Politikus színház a posztpolitika korában.* in: Antal Klaudia-Pandur Petra-P.Müller Péter (szerk.): *Színházi politikai# Politikai Színház.* Kronosz Kiadó. Pécs, 2018. 17.

²⁵ *Színház és politika találkozása a boncaszalonon.* in: Antal et alii i.m. 13.

²⁶ Kricsfalusi Beatrix: *A reprezentáció politikája. A politikai színházról.* <http://szinhaz.net/2014/07/22/kricsfalusi-beatrix-a-reprezentacio-politikaja/> Utolsó letöltés: 2021. 03. 14.

amely szerint a nyelvi mellett alkalmazott non-verbális jelek nem ugyanazt a jelentést hordozzák, a politikai bábelőadás formanyelvének egyik domináns eszközeként azonosíthatjuk. A verbális szint (szövegszinten a dráma, a lírai költemény vagy egy adott irodalmi mű) mellett párhuzamosan olvasható a báb non-verbális, vagyis vizuális szintje, amelyben a későbbieknek részletezésre kerülő eszközöket alkalmazza a politikusságot hordozó bábelőadás.

Kijelenthetjük, hogy a politikusság megragadása egyrészt megtörténhet az előadás keretein belüli reprezentációs elemek kijelölésével. Másrészt annak a viszonynak a felmutatásával, amely az előadás és a nézők között születik meg, és a nézőkkel folytatott dialógus részévé válik.²⁷ Ez lesz a „felelősség esztétikája”.²⁸ Ki és hol játszik, mi a „teatralizált textus” – ez a politikusság egyik vektora, amelyben helyet kapnak a *tabuk*²⁹. A másik vektor a színházi esemény nézőjére irányul: hogyan közelíthető meg az előadás befogadóként, milyen preferenciákat kínál a nézőknek? A színházi előadást, mint történetet vizsgáljuk, amely a befogadó felől nyeri el jogosultságát. A politikusság ebben a viszonyban képződik meg.³⁰

A bábjáték politikai vizsgálatakor külön kell választanunk két szempontot. A politikusság egyrészt megfogalmazódhat az előadók pozíciójából – ezt nevezem színházi politikának Antal-Pandur-P.Müller definíciója³¹ alapján. Az adott alkotó vagy színház (jelen esetben csoport) gyakorlata, víziója és értékrendje határozza meg „a hatalmi berendezkedések színházzal szembeni magatartását”. Dolgozatomban ezt az aspektust az Orfeo történetéről szóló fejezetben elemzem részletesen, történetük megírásán keresztül. Vizsgálatom másik vektora arra a politikusságra irányul, amely a bábjáték műfaján belül ragadható meg. Az előadás aktusában megjelenő politikusság pedig elsősorban a báb műfaji vizsgálatát igényli. A báb definíciójának körülírásánál azokat a szempontokat szeretném kiemelni, amelyek az előadásokban megjelenő politikusságot lehetővé teszik.

²⁷ „A játékosok és a nézők együttes testi jelenlétében – s nem azok szubjektumként és objektumként tételezett szembenállásában – létesülő előadás fogalmából továbbá az is következik, hogy az alkotás és befogadás testi meghatározottsága egyaránt fontos tényezői a jelentésképzés folyamatának.”

Kricsfalusi Beatrix: *Test*. in: Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás, Tamás Ábel (szerk): *Média-és kultúratudomány. Kézikönyv*. Ráció Kiadó, Budapest. 2018. 205.

²⁸ Lehmann i.m. 224.

²⁹ Uo.

³⁰ „De éppen e sajátosságai miatt is a teljes részvételünket is megkívánja: folyamatos, aktív együttműködésre készíti a nézőt, teremtő képességet követel, az átköltésnek, az átváltoztatásnak a képességét. Hiszen a mi beleélő közreműködésünk nélkül a bábu személlyé válása nem következhetik be, az ő szíve csak akkor ver, ha mi is úgy akarjuk.” Mészöly Miklós: *A bábjáték és bábmozgalom néhány kérdéséről*. OSZMI 3395/61. 4.

³¹ Antal *et alii* i.m. 11.

A báb elsősorban képzőművészeti fenomén: néma. A bábnak csak a csendje saját, hangját a mozgató kölcsönzi számára az előadás alatt, ő kelti életre az animálás eszközével, irányítja mozdulatait.³² A transzformáció ezen szakaszát nevezi meg Jurkowski első fázisként. A második fázisban a báb a karakterre transzformálódik.³³ A báb „költészet”,³⁴ amelyben a mozgató játssza el a báb szerepét, de a szerep maga a báb. Ha fenomenológiai szempontból közelítünk a fogalom felé, akkor Steve Tillis „kettős látvány”³⁵ definícióját alkalmazhatjuk, amely a báb egyik alapvető paradoxonát mutatja fel: az élettelen dolog és a megelevenedő tárgy között feszültség húzódik.³⁶ Sigmund Freud „kísérteties” kategóriájával ragadható meg ez a hatás: az „unheimlich” szó elemzésével írja körbe azt az intellektuális bizonytalanságot, amelyet a báb esetében figyelhetünk meg.³⁷ Ezt Thomas Green és W.J. Pepicello „oszillációnak”,³⁸ Jurkowski pedig a „báb opalizációjaként”³⁹ írja le – mindkét fogalom a báb tárgyiassága és a karakter közötti figyelem folyamatos változtatását igyekszik megragadni. Habár Tillis mindkét leírást kritizálja, a „kettős látvány” fogalma által generált feszültség fontos szerepet játszik majd a politikai bábjáték fogalmának megalkotásában.

³² Merleau-Ponty a habitus fogalma felől közelíti meg a testet, mint olyan létezőt, amelynek egyik képessége, hogy „új eszközöket csatoljon magához”, ezáltal „a világ közvetítőjévé” váljon. Az írás, illetve a hangszeren való játékot sorolja ezen gyakorlatok közé. A test, mint közvetítői eszköz a bábjáték fenomenológiai megközelítésének egyik kikerülhetetlen állítása. forrás: Kricsfalusi Beatrix: *Test*. in: *Média-és kultúratudomány. Kézikönyv*. Ráció Kiadó, Budapest. 2018. 199–200.

³³ Henryk Jurkowski: *Aspects of Puppet Theater*. Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013. 73.

³⁴ Idézi Eric Bass-t Penny Francis. in: Penny Francis: *Puppetry. A reader in Theater Practice*. Red Globe Press. 2011. 13.

³⁵ Steve Tillis: *Towards an Aesthetics of the Puppet*. Master Thesis. San Jose State University 1990. https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1024&context=etd_theses 126. Utolsó letöltés: 2021. 03. 16. Az angol fogalmat („double vision”) Balogh Géza „kettős vízió” fordítja tanulmányában (in: Balogh Géza: *Puppet Notebook*. A brit Unima központ folyóirata. *Art Limes*, 2015/5. 122.), a dolgozat szerzője azonban a látvány szót alkalmasabbnak tartja a fogalom magyarosításakor.

³⁶ Ez a Husserl-féle kettős testtapasztalattal vonható párhuzamba, amely a test fogalma alatt egyszerre érti a tárgyi, fizikait és a működőt, ezáltal válik egyszerre észlelővé és érzékeltté. In: Kricsfalusi Beatrix: *Test*. in: *Média-és kultúratudomány. Kézikönyv*. Ráció Kiadó, Budapest. 2018. 198.

³⁷ Sigmund Freud: *A kísérteties*. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal és Erős Ferenc. Filum Kiadó, Budapest, 1998. 65–81. 68.

³⁸ Thomas Green-W.J. Pepicello: *Semiotic Interrelationships in the Puppet Play*. *Semiotica*. 47-1/4. 1983. 155.

³⁹ Jurkowski i.m.73.

A bábelőadásban a nem-beszéd nem a csendet jelenti: a báb némaságával is beszédes.⁴⁰ Az előadás verbális elemei mellett az olyan látványelemek, mint a báb esztétikai jegyei, (az anyaghasználatától kezdve a technikai adottságaiig), a színpadkép, a díszlet és a fény is jelentésképző funkcióval bírnak. A legtöbbször a szöveg vizsgálatára fókuszált megközelítések (azok a kritikák, amelyek csak a dramatikus szöveggel foglalkoznak) egy perspektívára szűkítik le a bábelőadások elemzését. A „teatralizált textus” szintje mellett be kell engednünk az előadás *mise en scène*-jében megtalálható non-verbális kategóriákat is, mint a képzőművészet, a báb mozgatása, a tér és a látvány, az akusztika, valamint az előbbieken már említett nézőkkel való kapcsolat.

Freud kísérteties fogalmának beemelése elengedhetetlen lépés a báb definíciójának körbeírásánál, mivel a test feldarabolódására visszavezethető kasztrációs szorongás⁴¹ szintén ehhez köthető: egyik szembetűnő példája lehet az átváltozó báb, amely az előadás közben változtatja meg formáját. A néző tekintete előtt zajló metamorfózisban – amelyben az egyik állapotából a másikba követi a bábót – szembesül annak kiszolgáltatottságával. Ez egyrészt feszültséget kelt, másrészt a báb túlélésének az egyik módjaként fogalmazódhat meg. Ezt a hatásmechanizmust fogom vizsgálni az Orfeo egyik előadásában, ahol a báb metamorfózisa formálta a kettős látvány észlelésének horizontját.

A kettős látvány fogalmát továbbgondolva kitágíthatjuk az élettelen dolog és a báb-létező mellett egy harmadik viszonyt, amely a báb és az általa megjelenített figurának egy másik dimenzióját feltételezi.⁴² Ehhez az interpretációnak egy újabb szintjét kell feltételeznünk: az első helyezkedik el a báb, a másodikban annak szerepe, a harmadikban pedig az absztrakció⁴³, amely a két másik szint, a báb figurális és perszonális elemeit egyesíti. Tehát a báb esztétikai

⁴⁰ „A bábnak csendre van szüksége, és csendje nyelvének szókimondó része.” in: Peter Schumann: *The Radicality of the Puppet Theater*. *TDR*, Vol. 35, No. 4 (Winter, 1991). 77. Az idézetet a dolgozat szerzője fordította.

⁴¹ Freud i.m. 276.

⁴² Vö.: Maria Kruger: *The Power of Double Vision: Tradition and Social Intervention in African Puppet Performance*.

https://www.researchgate.net/publication/231833792_The_Power_of_Double_Vision_Tradition_and_Social_Intervention_in_African_Puppet_Performance Utolsó letöltés: 2021. 03. 15.

⁴³ „A bábnál – éppen holt anyag mivolta miatt – nem művészi célkitűzés, hanem természet adta kényszer, hogy ne másoljon, utánozzon. A báb formájában és mozgásában is szimbolikus áttételekkel dolgozik. Ez akadályozza a realista dramaturgiára való törekvésében.” in: Papp Eszter: *A mozgás ereje. A bábjátékelmélet keretei*. In: Jákfalvi Magdolna-Kékesi Kun Árpád: *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében-Bécsy Tamás életművéről*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2009. 135.

megformáltságán túl is elhelyezhető az előadás értelmezésében, ez a rétege válhat a rejtőzködő politikusság lehetséges helyszínévé.

A politikai bábműfajban a metaforikus fogalmazásmód a stilizálás, amellyel ezt a harmadik szintet megragadhatjuk. Mivel szövegszinten tetten érhetőek azok a témák, események, nevek és gondolatok, amelyek a tabu kategóriájába sorolhatóak az államszocialista időszak alatt, ezért a báb a politikai előadásokban főként vizuálisan alkalmazza a kettős beszédet.⁴⁴ A hagyományosan szöveghez kötődő fogalom a politikai bábszínház műfajába is beilleszthető, ha annak definícióját az Orfeo előadások rekonstrukcióinak színháztörténeti kontextusa felől olvassuk újra.

„A színházi képes beszéd mindig akkor alakul ki, amikor a társadalomban nem lehet nyíltan kommunikálni. Ez azonban csak az egyik oka annak, hogy a hatvanas-nyolcvanas éveket nemcsak Magyarországon, hanem az egész keleti blokkban a kódolt fogalmazásmód előtérbe kerülése jellemezte.”⁴⁵

Az Orfeo előadásainak rekonstrukcióiban fogom kiemelni majd a bábjáték azon elemeit, amelyekkel a kettős beszéd vizuálisan alkalmazták. A plasztikus utalásokon túl szövegszinten azokat a gyakorlatokat emelhetjük ki, amelyek a parabola, a mese, a mitológiai párhuzamok eszközeivel kerülnek el, hogy nyíltan közvetítsenek, konfrontálódjanak vagy kritizáljanak. Dominánsabb azonban a báb, a díszlet és a látvány hármasságának szerepe. A mozgató és a báb közötti viszonyt azonban kevésbé kutatható az előadás rekonstrukciókban, mivel az Orfeo fokozatosan jutott el a mozgatók megmutatásáig, az utolsó előadásukban szakítanak csak a feketeszínházi stílussal. Előadásaikban ezért a báb esztétikai vizsgálódásának az egyik fontos kérdése az, hogy a bábjáték vizualitása mennyiben lehet közvetítői forma, mennyire alkalmas erre a pozícióra – ezt a későbbi fejezetekben olvasható előadásrekonstrukciókban fogom részletesen taglalni.

Ha a bábszínház politikusságának vizsgálatakor felmerül a *cselekvés* fogalma, akkor azokat a politikailag elkötelezett bábszínházi formációk műfajteremtő előadásait nevezhetjük meg,

⁴⁴ „A kritikai szaknyelvben ez a kettős beszéd technikája, s már a hatvanas évekre ez a sajátos kelet-európai beszédforma rakódott rá a színházi előadásokra. Ez a technika olyan beavatott olvasatot igényel, mely a befogadás jelenpillanatában szétválasztotta egyrészt a hangzó és a vizuális szöveget, s többé nem a szöveg dramatikus értékének igazságpotenciálja, hanem a színpadi reprezentáció egésze értelmezte a játékot.” Jákfalvi Magdolna: *Kettős beszéd – egyenes értés*. In: Kisantal Tamás-Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest, L'Harmattan-József Attila Kör, 2005. 94–108.

⁴⁵ Nánay István: Még több áthallást! *Színház*, 2020/11. szám 3.

amelyek a báb és a performansz vagy a happening keresztmetszetében helyezkednek el. Külföldi példák közül az amerikai Bread and Puppet Theater⁴⁶ vagy a Handspring Puppet Company⁴⁷ tevékenységét emelhetjük ki. Peter Schumann a vásári bábjátékot transzformálja és közvetlen módon, direkt formában állítja ki politikusságát a Handspring Puppet Company alkotóihoz hasonlóan: köztereken tartott utcaszínházi előadások formájában,⁴⁸ tüntetéseken, felvonulásokon, táblára írt jelszavakkal, óriás bábokkal és aktuálpolitikai témák (vietnami háború, atombomba, cenzúra, egészségügyi vagy szociális ügyek, etc.) közvetítésével. A kettő ötvözéseként definiálhatjuk Peter Schumann pageant-előadásait, amelyek szabadtéren valósulnak meg, politikai-társadalmi gondolatokat tematizálnak, dramatikus keretbe foglalva a tájat, a bábokat és az azokat mozgató emberek összességét.⁴⁹ Mindkét csoportot politikai színházként tartják számon.⁵⁰ Ezeket a műfajokat azonban jelen dolgozat nem tárgyalja, mivel az Orfeo bábelőadásai során a hagyományos színházi kereteket betartották, sosem játszottak köztereken vagy vettek részt felvonulásokon. Habár a *cselekvés* Malgot István szóhasználatában is megjelenik a bábelőadásokról való visszaemlékezésekben: a cselekvés mellé az alternatíva fogalmát hívja be, ezzel jelölve ki az Orfeo bábelőadásainak politikai horizontját.⁵¹ Az Orfeo előadásai sosem kerültek ki a közterekre, ahogyan a későbbiekben említésre kerülő '68-as francia események bizonyos színházi kísérletei viszont ebbe az irányba mozdultak el. Hiába kötődtek erősen az Orfeo alkotói a '68-as forradalmisághoz, nem követték Jean-Jacques Lebel, mintáját, aki a '68-as párizsi események vezető egyénisége volt, performatív tapasztalatait az események szolgálatába állította, „a happeninget, az utcaszínházat

⁴⁶ A társulatot 1963-ban New Yorkban Peter Schumann (szobrász, táncos) alapította. Politikai bábszínházi előadásaikkal, utcai demonstrációikkal és felvonulásaikkal az amerikai politikai színház kikerülhetetlen alkotói. Bábszínházuk a mai napig működik a Vermont államban található Glover mellett. Bábcirkuszi és színházi előadásokat, felvonulásokat és szabadtéri előadásokat egyaránt játszanak. A színház mellett egy nyomda és egy múzeum is működik a társulat farmján. Ideológiájuk szintén újbóloldali eszmékből áll, Marxot és Engelst újraolvasva fogalmazzák meg saját politikai hitvallásukat: az elnyomott társadalmi rétegek problémáira, az aktuális világpolitikai kérdésekre és az amerikai ügyekre reagálnak előadásaikban folyamatosan. Jelen disszertáció szerzője három hónapot töltött el 2017. nyarán a társulattal gyakornoki minőségben.

⁴⁷ Cape Town-ban 1981-ben alapította Adrian Kohler, Basil Jones, Jon Weinburg és Jill Jouberg. Legfontosabb előadásai: *Episodes of an Easter Rising* (1985), *Woyzeck on the Highveld* (1992), *Ubu and the Truth Commission* (1997), *War Horse* (2007),

⁴⁸ A politikai bábszínház egyik dél-afrikai képviselője, Gary Friedman az utcán játszotta *Puns and Dodie* című bábelőadását, amely a *Puppets against Apartheid* alcímet kapta.

⁴⁹ John Bell: *Landscape and desire. Bread and Puppet Pageants in the 1990s*. Bread and Puppet Press. 1997.

⁵⁰ Eileen Blumenthal: Politics. In: *Puppetry and Puppets. An Illustrated World Survey*. London, Thames and Hudson, 2005. 177-181.

⁵¹ „Cselekvési alternatívákat kerestünk, s korábban már a sztálinizmussal is, a maoizmussal is kacérkodtunk már.” Nánay István: Az Orfeo-ügy (Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezésével) <http://beszelo.e3.hu/cikkek/az-orfeo-ugy> Utolsó letöltés: 2020. 11. 22.

a direkt politikai agitáció eszközeként használta – vagy fordítva: a politikai agitációt művészetnek tekintette”.⁵² A későbbi fejezetekben magyarázatot ad a dolgozat arra, hogy ez miért nem hasznosulhatott az Orfeo gyakorlatában.

A bábszínházról folytatott diskurzusban azonban nem tudunk kitérni a korosztályi kritérium elől: a magyar színházi gyakorlatban a bábszínház elsősorban gyerekközönségnek szóló műfaj. Holott, ha visszatekintünk, a századforduló környékén sem az európai, sem a magyar bábszínház nem választott szét gyerek- és felnőttelőadásokat.⁵³ Sem tematikai, sem korcsoportos megkötések nem alkalmaztak. Az államosítás legelső lépései közé tartozott, hogy a bábokat az óvodás és a kisiskolás korosztályhoz, a gyerekszínházat az iskolásokhoz, az ifjúsági színházat pedig a gimnazistákhoz rendelték.⁵⁴ Ezzel teremtve meg azokat a korosztályhoz kapcsolódó megkötések, amelyek a bábművészetet kiskorúsították. A hatvanas években azonban mind az amatőr bábcsoportok, mind az Állami Bábszínház zenés előadásai, valamint a Kísérleti Stúdió sorozatai újra megfogalmazták a műfajjal szembeni igényüket: kilépni a kötött korosztályi elvárásokból, tágítani a műfaj befogadói horizontját, valamint tisztázni a bábos műfajok különböző funkcióit. Ezek az előadások olyan kérdésköröket vetnek fel, amelyek már a bábelőadás társadalmi-politikai funkcióira fókuszálnak. „1. A báb nem a valóságot írja le. 2. A bábszínház mindig a társadalmi ellentmondásokkal foglalkozik. 3. Mindaz, amit teszünk, mindig egy magatartás, politikai állásfoglalás kifejezése, akár tudatos, akár nem.”⁵⁵ Ezekkel a tézisekkel jelölhetjük ki a báb politikusságának erősödését az amatőr bábmozgalom hatvanas évekbeli korszaka alatt, amelyet a következő fejezetekben fogok tárgyalni.

⁵² P. Müller Péter: *A lázadók színháza- 1968*. in: Antal-Pandu-P.Müller i.m. 116.

⁵³ Henryk Jurkowski: *Aspects of Puppet Theater*. Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013. 1.

⁵⁴ „Az egymás munkáját tervszerűen kiegészítő színházak kialakításával az a máig felfelbukkanó kultúrpolitikai téveszme érvényesült, amely a színházba járás valamiféle előszobájának tekinti a bábszínházat. Ebben a felfogásban a bábszínház az óvodásoké, a gyermekszínház a kisiskolásoké, az ifjúsági színház pedig a felső tagozatosoké. Egyetlen korosztályhoz próbáltak láncolni egy műfajt.” Balogh Géza: A magyar bábszínház és a politika a 20. században. *Art Limes*, XIII. 2012/1. szám 35.

⁵⁵ OSZMI Bábtár, UNIMA levelezés, Publication, 74-75-76 dosszié, *A bábszínház és a mai társadalom problémái*, dátum nélkül, 2.

4. Bábszínház és politika

4.1. A vásári bábjátéktól az agitációs bábjátékig

A következő fejezetekben a bábtörténet azon szegmenseit fogom vizsgálni, amelyekben a bábszínház politikussága különböző formákban konstruálódott. Ezzel párhuzamosan a magyar példákra fókuszálva az Orfeo bábtörténeti kontextusát is felvezetem, amelynek térképére elhelyezhetem majd az előadásokat.

A cenzúra kialakulása egyidős a színházi formák létrejöttével, a hatalmi rendszerek és a művészetek együttélése évszázadok óta örökíti tovább hol direkt, hol indirekt vonatkozásait – ez alól a báb sem kivétel. Hanswurst, Guignol, Vitéz László: a szimbolikus figurák hétköznapi embereket jelenítettek meg a bábelőadásokban, ahol a jó győz a rossz felett, a kicsi átveri a nagyot, az egyszerű a fenségest. Mindez a középkori vásári bábjátékban jelent meg először: a perifériára szorult mutatványosok különböző műfajai (kötéltáncosok, állatszelisták, jóvendőmondók) között jelentek meg a bábjátékosok és a képmutogatók – akik sokszor más árusok termékeit is bábjátékukkal reklámozták. Elterjedt gyakorlat volt, hogy a foghúzó tudásukat bábelőadásokban mutatták be, ennek köszönhető, hogy Jean Brioché, Johann Anton Stranitzky vagy Laurent Morguet⁵⁶ eredeti szakmája foghúzó volt. Az előadások engedélyeztetése alól a XVI-XVIII. században egyedül a vásárban tudtak csak kibújni a bábosok, akiket beszélni viszont nem engedtek: a „swazzle” (csipogó) használatára kötelezték őket szövegmondás közben. A műfaji politikusság szempontjából az egyik legfontosabb bábos forma a képmutogató⁵⁷ volt, amely a XVIII-XIX. században vált népszerűvé Magyarországon. Az egyik rögzített szöveg *Káposzta Sári és Gulyás Miska* története, amely egy egyszerű szerelmi balladának tűnik elsőre, mégis számtalan verzióban használták fel a későbbiekben, mindig az adott bábos értelmezésétől függően. A parasztok és a nemesek közötti konfliktuson

⁵⁶ Jean Brioché tette népszerűvé Franciaországban Pulcinellát, Johann Anton Stranitzky Hanswurstot. Laurent Morguet hívta életre a Guignolt. In: Jurkowski i.m. 117.

⁵⁷ Más néven kantasztória, amely a VI. században jelent meg először Indiában *saubhikas* néven: a mutatványos házról házra járt a papírra festett képekkel. Másik formában már egy vízszintes tekercset használtak, amelyen elmutogatták a történetet – ez a *yamapapa* nevet viselte. Tibetben, Japánban és Kínában is igen népszerű volt, mindenhol más-más néven hívták az előadást, amely a XVI. században bukkant fel Olaszországban és terjedt szét Európában.

át a '48-as szabadságharc elvesztéséig több történelmi eseményt is megszemélyesített az elbeszélő költemény, amely még a Városligetben is felbukkant: itt már kiskunmajsai bakter lett Gulyás Miska, aki piros zászlójával a második világháborúnak integet.⁵⁸ Eredetileg a vászonra festett képeken a képmutogató egy pálcával vezeti át a közönséget, miközben elmeséli énekszóban az előadás történetét, majd elő is adja, végül pedig a kinyomatott szövegeket megvásároltatja a nézőkkel – ezt a formát átdolgozva a Bread and Puppet éleszti újra a kantasztóriát a hatvanas évektől Amerikában,⁵⁹ ahol a vásári bábjáték hagyománya tovább öröklődött.⁶⁰ A kortárs kantasztória előadások ehhez a formához nyúlnak vissza, az egyszerű, bárhol felállítható és gyorsan elbontható díszlethez, amihez kevés emberre, zenészre vagy előadóra van csak szükség, mégis rövid, tömör formában képes aktuális társadalmi kérdéseket felvetni⁶¹. Egy külön tanulmányban lehetne összefoglalni, hogyan éli reneszánszát a politikumra építő bábos műfaj, jelen dolgozat erre a kitérőre nem vállalkozhat. A képmutogatás Magyarországon a Hincz-féle bábszínházban⁶² is jelen volt, de képviselői főleg olyan vándorló előadók voltak, akiknek munkái nem maradtak fent a dokumentációkban, és a későbbiekben sem tért vissza a magyar bábjáték műfajai közé.

A vándorló bábtársulatok számára a XIX. században vált szorulttá a helyzet, amikor több olyan rendelet is született, amelyek arra kötelezték őket, hogy mutassák be előadásaik szöveggönyvét az engedélyeztetés során. Az improvizatív előadásokat nehezen rögzítették, bár ennek a rendeletnek köszönhetjük, hogy számos szöveggönyv is fennmaradt a korszakból – ez azonban a cenzúra első lépése volt. Számos előadást tiltottak be, vontak vissza engedélyeket, zártak börtönbe előadókat, hiába próbáltak meg kibújni a hatalmi szervek felügyelete alól.⁶³

⁵⁸ Marjai Márton: Egy képmutogató-tábla. *Budapest*, 21. évfolyam 3. szám. 23.

⁵⁹ A teljesség igénye nélkül két előadást emelnék ki: 1980-ban mutatják be a *Halleluja* című kantasztóriát, amely a japán atombombatámadások emlékére készült, illetve az 1966-os *Fire* címet viselő előadást, amely a vietnami háború elleni tiltakozásként született meg.

⁶⁰ A Bread and Puppet előzményeként megemlíthetjük az 1925-1933 között működő Modicot Puppet Company-t vagy az 1939-es Vagabond Puppeeters formációját.

⁶¹ A 2005 körül alakult BoxCutter Collective az egyik legizgalmasabb amerikai képviselője a műfajnak. Az eredetileg a Bread&Puppet-nél dolgozó alkotók egy külön formációval álltak elő 2018-ban és aktív résztvevői az olyan new york-i megmozdulásoknak, mint az Occupy Wall Street.

⁶² A Hincz-család többgenerációs bábszínház, amelynek egy 1849-ből fennmaradt engedélyéből kiderül, hogy akkor már nem csak mutatóványos, de bábos előadásokat is játszottak. 1885-ig vándoroltak az országban, míg letelepedtek a Városligetben és 1890-ben megalapítják az Első Magyar Bábszínházat, amelyet 1926-ban áthelyeztek a Ligeten belül a Mutatóványosok utcájába, ahol 1955-ig játszottak.

⁶³ Jurkowski i.m. 118-119.

Különböző módszerekkel kísérleteztek: Madame de la Nash⁶⁴ „Breakfast room” néven elhíresült szalonja 1748-ban több politikai szatírárt és kabarét is bemutatott titokban, amíg fel nem fedezték és be nem zárták. A francia Guignol figura hagyományához is erősön kötődtek társadalmi problémák: a XIX. századi Lyon-ban a selyem munkások képviselője lett azok elszegényedését követően, ezért 1852-re kötelezték őket is a szövegkönyvek bemutatására, de ezzel sem tudták kilúgozni a Guignol politikusságát, amely máig vivid tradíció.⁶⁵ Robin Hood figurája szintén a kritikai attitűdöt képviselte a bábelőadásokban, ahogyan a német történekeben található két megfelelője, Heisl, a bajor vadorzó és Carl Stüpner, vagy szlovák-cseh megfelelője, Janosik. Az olasz Luigi Lupi társulata pedig egy Musolino nevű banditát ünnepelt hősként.⁶⁶

Európában a huszadik század elején több kabaré is nyílt, amelyekben bábjátékot mutattak be: ilyen az 1901-ben létrejött *Die Elf Scharfrichter* Münchenben, Krakkóban 1905-től a *Zielony Balonik* vagy a berlini *Schall und Rauch*, illetve az *Els Quatre Gats* Barcelonában. Kétségtelenül hatással volt a magyar bábjátékra is a századforduló után az avantgárd színházi irányzatok megjelenése: az 1910-es években indult el a művészi bábszínház reneszánsza.

„A századfordulót követő évtized megteremti az első bábszínházat, vagy inkább csak kísérleti műhelyt. Ez akkor nem több művészkedésnél, szép illúziónál, öncélú játéknál, amelyben a bábjáték széles műfaji skálájának csak részletei villannak fel. Kiszámú intellektuális csoport: írók, költők, képzőművészek vallották e stúdió körül gyülekezve, hogy a bábjátékban van valami különleges szépség, lebilincselő egyszerűség, az igazság színét és fonákját megmutató képesség.”⁶⁷

A magyar avantgárd színházat sem hagyta hidegen a műfaji kísérlet: a Zöld Szamár Színház alapítója, Palasovszky Ödön⁶⁸ is a bábjátékhoz fordult. Révész Zsuzsával⁶⁹ együtt a Bartók Béla Színházban tervezte bemutatni Balázs Béla a *Halász és a hold ezüstje* c. darabját amelynek premierét sikeresen meg is tartottak (bár először nem az MKP Bartók Béla úti helyiségében, amelyet nézőtér nélkül adtak át, hanem egy Mátyóki úti épületben, csak később térhettek vissza

⁶⁴ Egyes feltételezések szerint Henry Fielding (1707-1754) író rejtőzött az álnév mögött. In: Eileen Blumenthal: *Puppetry and Puppets. An Illustrated World Survey*. London, Thames and Hudson, 2005. 168.

⁶⁵ Uo. 173.

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ Selmeczi Elek: *Világhódító bábok. Az Állami Bábszínház krónikája*. Budapest, Corvina, 1986. 6.

⁶⁸ Palasovszky Ödön (1899-1980) a Zöld Szamár Színház alapítója és vezetője, a magyar avantgárd egyik legfontosabb színházi rendezője.

⁶⁹ Révész Zsuzsa (1919-?) a Mesebarlang első igazgatója.

a Bartók Béla Színházba, ahová a Mesebarlangot is tervezték⁷⁰), de az előadást látogató pedagógusok túl avantgárdnak találták az előadást, ezért be kellett azokat szüntetni.⁷¹ Orbók Lóránd, Blattner Géza, Divéky József vagy Büky Béla munkásságában a művészi bábjáték stilizált líraisága került a fókuszba elsősorban. „Felfedezték, hogy a bábok alkalmasak a metaforikus ábrázolásra, s ezzel ráébredtek a bábjáték költészetére. Felismerték, hogy a bábjátékban a valóság ironikus felhangot kap. S mikor megértették, hogy a bábok az ember függőségét, kiszolgáltatottságát demonstrálja, akkor már kezdték többre tartani az élő-vagy ember-színháznál.”⁷² Ezek a művészi bábszínházi kezdeményezések főleg külföldön folytatódtak: Blattner Párizsban és Münchenben dolgozott, Divéky József Brüsszelben.⁷³ Blattner külföldi munkáinak egyik legkiemelkedőbb darabja az 1937-es párizsi világkiállításon bemutatott *Az ember tragédiája*.

„Miután a művészi bábjáték végérvényesen szakított sok évszázados mimetikus törekvéseivel, és felfedezte a bábban rejtőzködő sajátos művészi kifejezéseket, megteremtette a metaforát, amely a társadalomban elidegenedett ember felsőbb hatalomtól függő viszonyát ábrázolta.”⁷⁴

A tizenkét színt huszonöt tervező állította színpadra, az egyik apropó az 1932-ban ünnepelt *Tragédia* bemutatójának ötvenedik évfordulója volt, amely után – Németh Antal kezdeményezésére – Franciaországban először a mutatták be Madách drámáját. Magyar színészekkel, akik néma mozzgóként vettek részt az előadásban, miközben a francia szöveg felvételről szólt az avantgárdhoz erősen kötődő Arc-en-Ciel Színház⁷⁵ előadásában. Balogh Géza tanulmányában ezt az előadást a politikai bábszínház műfajába sorolta, mivel az előadás „a társadalomban elidegenedett ember felsőbb hatalomtól függő viszonyát ábrázolja.”⁷⁶

⁷⁰ Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó 1980. 154.

⁷¹ „Pedagógiai szempontból igen jelentős lett volna, ha sikerül a bábszínházi terveket is megvalósítani, de erre már nem kerülhetett sor. Sokat jelentett azonban, hogy mégis bemutattuk, mint már említettem, Balázs Béla meséjét, a *Halász-t*.⁷¹ Ennek a kezdeményezésnek persze szintén csak évek múlva lett folytatása, mert a pesti igazgatók megint csak későn kaptak észbe.” Palasovszky i.m. 156.

⁷² Selmeczi, i.m. 6.

⁷³ 1913-ban nyitotta meg Le Petite Theatre nevet viselő bábszínházát, amelyben főleg marionettekkel játszotta Mozart és Pergoseli darabjaiból, valamint francia népdalokból és sanzonokból összeállított műsorát. In: Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapesti Bábszínházig*. Budapest, Budapesti Bábszínház-Vincze Kiadó, 2010. 21.

⁷⁴ Balogh Géza: A magyar bábszínház és a politikai a 20. században. *Art Limes*, 2012/1. szám. 33.

⁷⁵ A formáció 1929-től 1940-ig dolgozott Párizsban, több bábművész pályájának volt meghatározó állomása, mint több bábművész bújta elő: a magyarok közül Frederic O’Brady (eredeti nevén Ábel Frigyes) és Constantin Detre (Detre Szilárd), Marcel Temporal és Roger Roussot, valamint az élettelen tárgyak költője, Yves Joly.

⁷⁶ Balogh Géza: A magyar bábszínház és a politika a 20. században. *Art Limes Báb-tár*. 2012/1.szám. 33.

Az európai bábtörténetben több olyan példát is fel tudunk mutatni, amelyben az állam megpróbálta kisajátítani a bábjátékot. Ilyen a Harmadik Birodalomban működött *Kraft durch Freude* is, amely állami szabadidős szakszervezetként jött létre, de a bábjáték ellenőrzését tekintette feladatának. Főleg az amatőr bábmozgalom került az irányítása alá a berlini Báb Intézet mellett. A propaganda felhasználta a Kasperl figurát plakátokon, politikai rajzfilmekben és reklámokban, de ehhez a bábfigura kinézetét meg kellett változtatni: ennek Kasperl orra és haja esett áldozatul.⁷⁷ Percy Press⁷⁸ Punch and Judy-előadásában bábként megjelent Hitler és Churchill is, Kínában pedig az 1966-ban elindult Kulturális Forradalom időszaka alatt csak a propaganda célból használt bábokat engedélyezték.⁷⁹ A fasiszta uralom alatt a cseh bábjáték is „underground” működésbe kényszerült, amelynek fő szervezője Jan Malík⁸⁰ volt, kiemelkedő bábművésze pedig Josef Skupa.⁸¹ Skupa szatirikus báb-duója, Spejbl és Hurvínék a harmincas-negyvenes években bábelőadásokban reflektáltak a politikai eseményekre. Megrázó kordokumentum a Mühlberg-i lágerben a foglyok által előadott „*Prisoner of War Nativity*” („*A Háború misztériumának foglya*”) című szopka, amelyben a négyfejű Heródes arcain a náci vezetőket, valamint Sztálint ábrázolták. Dachau-ban a *Faustot* játszották a foglyok: az előadásban Himmler-t ördöggként jelenítették meg és az egyik tábori hivatalnok volt a boszorkány.⁸² A magyar bábművészetre a legnagyobb hatással az a lenini koncepció volt, amely a bábra „a Párt szolgálatában álló forradalmi művészetként”⁸³ tekintette, és propaganda eszközként használta fel.⁸⁴ Ezek az intézkedések a magyar bábművészeket sem kerülhették el.

Az államosítás ötvenes évekre lezajló folyamata az iskolákkal kezdődött el 1948-ban. A makarenszki játékfelfogásnak köszönhetően hirtelen a pedagógiai szolgálat bizonyult a magyar bábjáték egyetlen menekülőútjának. „Amíg 1945-ben csupán 150-160 csoportról tudunk (pedagógus, cserkész, stb. csoportok), 1949-ben már 300 óvodai-iskolai pedagógus-bábost tartottak nyilván. Az üzemi, tömegszervezeti stb. amatőr csoportok száma rövid idő alatt 1100-ra emelkedett.”⁸⁵ 1947-ben megalakult a Magyar Szabadszínház Országos Szövetségén belül a bábos szakosztály, amely 1947 májusában bábjátékos kongresszust szervezett. A

⁷⁷ Blumenthal i.m. 163.

⁷⁸ Percy Press (1902-1980) angol bábművész.

⁷⁹ Uo.

⁸⁰ Jan Malík (1904-1980) bábjátékos, író, rendező és történész.

⁸¹ Josef Skupa (1892-1957) bábművész, 1933-tól az UNIMA elnöke.

⁸² Blumenthal i.m. 174.

⁸³ Jurkowski i.m. 122. A kiemelt gondolatot Balogh Géza fordította.

⁸⁴ Jurkowski i.m. 122.

⁸⁵ Idézem Kós Lajost *A magyar bábmozgalom tíz éve* c. tanulmányából. In: Selmecsi i.m. 30.

politikai szervek azonban lakbérinflációra és háború utáni gazdasági instabilitásra hivatkoztak, ebben az időszakban számos „megbízhatatlannak” bélyegzett bábművészek munkáját lehetetlenítették el.⁸⁶ 1948-ban megalakítják a Magyar Bábjátékosok Egyesületét, Szokolay Béla, Balázs Béla, Büky Béla és Rév István Árpád közreműködésével, majd 1949-ben megszületik a Magyar Bábjátékosok Szövetsége is, amely bár alig egy évig működött, de a hatalom azzal a rendelettel⁸⁷, amely a bábszínházak játszási engedélyeit bábszövetségi tagsághoz kötötte, számos bábszínházat ellehetetlenített. Eltűntek A. Tóth Sándor bábelőadásai, Büky Béla árnyjátékai, valamint a Korngut-Kemény színháznak is nekimentek. A valódi tisztoztatás azonban csak 1952-ben történt meg, amikor minden bódéjával és vurstlijával együtt felszámolták a Városligetet.⁸⁸ A Népligetre a következő évben került sor.⁸⁹

Ezt követően az 1948-ban alighogy megnyílt Mesebarlang 1949 tavaszára bezárta kapuit. 1949. május 20-án Ortutay Gyula kultuszminiszter sajtófogadásán bejelentette, hogy a budapesti magánszínházak állami felügyelet és irányítás alá kerülnek.⁹⁰ 1949. július 5-én viszont megalakult az Állami Bábszínház Bod László⁹¹ igazgatói megbízásával. 1950-ben Szergej

⁸⁶ „Révet viszont azért mellőzték később, mert az emlékkönyvébe Hitler írt valamit, és mert sokat járt Németországban. Hát ráfogták, hogy fasiszta.” Tömöry Márta: A bábos bódé belülről. (Múltszázadi beszélgetés Kemény Henrikkel). *Art Limes*, 2006. 2-3. szám 125.

⁸⁷ „...mintegy hatvan mutatványos bábjátékos számára válik lehetetlenné a működés folytatása. Többségük nyomtalanul eltűnik a szórakoztató műfajból. Néhányan még bábuikat sem őrizhetik meg, mert az utolsó előadást követően a falusi rendőr jelenlétében rakott tűzön kell elégetniük a megviselt paravánokat és annak szereplőit.” Selmeczi i.m. 35.

⁸⁸ „1953-ban közel 80 családot tettek földönfutóvá, többen belehaltak a megaláztatásba, többen eltűntek, mindennek vége lett. A nép ellenségei! – még most is hallom a fülemben. Bolond világ! Tényleg úgy bántak velünk, mintha bűnözők lennénk. [...]. Az összes értékes bábót, kelléket, díszletet több fordulóval elvittük Bálint Endre festőművész és Jaki barátom műtermébe, a Rottenbiller utcába. Tíz évig itt bújtattuk a bábokat.” In: Kemény Henrik: *Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig*. Korngut-Kemény Alapítvány, Debrecen, 2012. 87-88.

⁸⁹ Kemény viszont továbbra is kijárt a Népligetbe, ahol 1982-ben kultúrtörténeti emlékhelynek nyilvánítják a Kemény Henrik Bábszínházat. 1989-ben felújították az épületet, amely 2011-ben ismeretlen okok miatt leégett.

⁹⁰ „Természetesen döntő jelentőségű fordulat áll be színházaink műsorpolitikájában is – mondotta. – A tervszerűtlenségnek egyszersmindenkorra vége. Színházaink a jövőben előre kidolgozott tervek alapján dolgoznak majd. A bemutatott színdarabok a haladást, a szocializmus építésének ügyét szolgálják. A jövőben minden színháznak komoly, állandó társulata kell hogy legyen. Befejezésül rámutatott arra, hogy a következő színi évadban a bemutatásra kerülő darabok száma majdnem felére csökken: jobban kiválogatott darabok kerülnek színpadra s így sokkal hosszabb idő is áll rendelkezésre egy-egy darab próbáihoz.” Állami irányítás alá kerülnek a budapesti magánszínházak. *Magyar Nemzet*, 1949. 05. 21. 2.

⁹¹ Bod László (1920-2001) festő, grafikus. 1949-1959 között az Állami Bábszínház igazgatója. Bábjátékos előzményei Rév István Árpád Nemzeti Bábszínházjáig nyúlnak vissza. 1949-ben jelent meg elméleti munkája *A bábjáték könyve* címmel az MNDSZ kiadásában.

Obrazcov és a Moszkvai Állami Központi Bábszínház⁹² társulata magyarországi vendégjátékra érkezett a felszabadított Magyarországra⁹³, és huszonnyolc nap alatt huszonkilenc előadást tartanak a fővárosban és vidéken (Eger, Miskolc, Pécs) egyaránt. Az előadások mellett beszélgetésekben is részt vettek, a március 27-én tartott bemutatón Obrazcov saját egyszemélyes jeleneteit is a közönség elé tárta. Az obrazcovi minta nem csak a bábjáték alkotóinak jelölte ki a feladatait, de a nézők felé is nyitott. „Magyarország színházi művészei a növekedés, a szervezeti és eszmei átépítés korszakát élik, amely nemcsak az új színművek és az új munkaformák kutatásával kapcsolatos, hanem azzal is, hogy át kell alakítani a színművészek öntudatát, a közönséghez való viszonyukat és meg kell változtatni társadalmi helyzetüket is.”⁹⁴

Az Állami Bábszínház Bábszínház menedék volt Bod László és Szilágyi Dezső⁹⁵ vezetése alatt⁹⁶, több elhallgattatott alkotót fogadott be és biztosított munkát, teret, lehetőséget számukra: Mészöly Miklós⁹⁷ 1950-től a színház dramaturgjaként dolgozott abban az időszakban, amikor nem jelenhettek meg művei más platformokon, de meg kell említenünk még Korniss Dezsőt⁹⁸,

⁹² 1931-ben alakult meg a Moszkvai Állami Központi Színház, amelyet Szergej Obrazcov hat társával együtt alapított meg.

⁹³ „Tavas van. Nincs jobb szó annak meghatározására, hogyan él ma a felszabadított Magyarország. Minden nap jobb és egyszerűbb az előbbinél és az ember minden nap látja a holnapot.” Szergej Obrazcov: Tavasz Magyarországon, *Szabad nép*, 1950. június 8. OSZMI-PIM Bábirtár

⁹⁴ Szergej Obrazcov: Tavasz Magyarországon, *Szabad nép*, 1950. június 8.

⁹⁵ Szilágyi Dezső (1922-2010) a jogász végzettségű bábrendező és szerző 1958 és 1992 között volt az Állami Bábszínház igazgatója. Gúnyneve: „a nemzet motyogánya” volt. Molnár Gál Péter: *Bábszínháztörténet*. In: Balogh Géza-Molnár Gál Péter: *Bábszínház 1949-1999*. Kalocsa, Kaloprint Nyomda. 1999. 46.

⁹⁶ Vö: Darida Veronika: *Bábmenedék*. In: *Filozófusok Bábszínháza*, Budapest, Kijárat Kiadó. 2020.124. valamint Szántó Viktória: *A magyarországi bábszínházi kánon- Intézményi működés az ötvenes években*. https://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/09/DI_Szanto_Viktoria_doktori.pdf Utolsó letöltés: 2021. 03.06.

⁹⁷ Mészöly már Blattner Gézának is írt bábdarabot, *A csodálatos bugyellárist* Párizsban, a Magyar Házban mutattak be 1954-ben. A Magyarországról küldött bábokkal és díszlettel megvalósított előadásban amatőr színészek játszottak. A bemutatón részt vett Kállay József magyar diplomata is, ez Blattner Magyarországra küldött leveliből derül ki. Lőrinc László: *Blattner. Egy bábos életútja*. OSZMI 2014. 206. Az alábbi előadásokat jegyzi az Állami Bábszínházban: *A hiú kismackó* (1950), *A csuka parancsára* (1950), *Csodafazék* (1950), *Terülj táská* (1951), *A csodálatos kalucsni* (1951), *Árgyulus királyfi* (1959), További bábdarabjai: *Hamupipőke* (Bábszínpad 26. szám, 1956), *A három kis gida* (Bábjátékos Kiskönyvtár 6.szám, 1960.), *A bot meg a fazék* (Bábszínpad 22.szám, 1955.), *Emide és Amoda* (Bábszínpad 20. szám, 1955.), *Gyerünk Matróziába!*, *Ó,ó, mondták a vitrinkatonák* (1972), *Emberke, oh!* (1958-ban mutatták be először). Mészöly Miklós kapcsolódását a bábszínházhoz Darida Veronika külön fejezetben tárgyalja a *Filozófusok bábszínházának Bábmenedék* fejezetében. In: Darida i.m. 124-136.

⁹⁸ Korniss Dezső (1908-1984) festő, tanár, grafikus, báb- és díszlettervező, filmrendező.

Kemény Henriket⁹⁹, Ország Lilit¹⁰⁰, Jakovits Józsefet¹⁰¹, Bródy Verát¹⁰² és Darvas Szilárdot¹⁰³ még sok másik név mellett, akik az államszocializmus idején a Bábszínházban dolgozhattak. Bod László és Szilágyi Dezső igazgatása alatt maga köré gyűjtötte a politikai hatalom által háttérbe szorított művészeket: Tamási Áron¹⁰⁴, Tersánszky J. Jenő¹⁰⁵ több bábdarabot is írt, olyan festők és grafikusok is a műhelyben kaptak helyet, akik máshol nem jutottak lehetőséghez.

„Művészeti kérdésekben nagy segítséget jelentett nekem Jakovits József – mindenki csak Jakinak hívta –, aki szürrealista szobrász lévén nem kaphatott semmiféle szobrászi feladatot hazájában. A bábkészítő műhelybe szerződtettem, vele együtt hívtam oda a szintén 'formalista', eltiltott Korniss Dezsőt, Ország Lilit, Márkus Annát, ezeket a kitűnő festőművészeket. Később Bródy Verát, a nagyszerű bábtervezőt is odavettem, igaz, hivatalosan gépírói státuszba kellett sorolnom. Ott vészelhették át a szocialista realizmus korszakát, közben alkothattak a maguk művészi meggyőződése szerint.”¹⁰⁶

A műhelymunkába később bekapcsolódott Bálint Endre¹⁰⁷ is, akinek a Rottenbiller utcai lakása fontos képzőművészeti találkozási pont volt. Az írói és fordítói együttműködések azonban nem kerülhettek ki az ellenőrzés fókuszából, Bod bátor kísérletei nem mentek át mindig a dramaturgiai tanácson: Faludy György¹⁰⁸ mitológiai témájú bábjátékának szinopszist

⁹⁹ Kemény Henrik (1925-2011) Kossuth-díjas bábművész, érdemes és kiváló művész.

¹⁰⁰ Ország Lili (1926-1978) festő, grafikus, bábtervező.

¹⁰¹ Jakovits József (1909-1994) festő, grafikus, szobrász.

¹⁰² Bródy Vera (1924-2020) Jászai Mari-díjas báb- és díszlettervező.

¹⁰³ Darvas Szilárd (1909-1961) költő, humorista, konferanszié.

¹⁰⁴ „Tamási Áron, akit az akkori magyarországi 'kulturpolitika' nem engedett dolgozni – a tetvek a sast megbénították röptében –, nálam mégis írhatott. 1951-ben Hont Ferenc, az Ifjúsági Színház igazgatója, akkori tekintélyes színházi szakember hívott telefonon. Itt járt nálam valaki, mondta, segíteni szeretnék rajta. Csakhogy itt nem lehet. Neked talán megengedik, hogy bemutass tőle egy mesejátékot. Mondta a nevét is: Tamási Áron. Kértem, hogy küldje át hozzám. [...] Tamási Áronnak nem kellett elmagyaráznom a bábos műfajt. Ehhez is értett. Hamarosan hozta a művet, a Búbos vitéz című mesejátékot. Nagy élvezettel olvastam. A darabot be kellett adni véleményezésre a minisztériumba, a tíz tagú dramaturgiai tanácshoz. Nagy nehezen megadták az engedélyt.” In: Az én Karcagom avagy Bod László festőművész világjárásai és hazatalálásai.

http://vfk.vfmk.hu/00000080/letoltes/kormendi_lajos_az_en_karcagom.pdf Utolsó letöltés: 2020.12.12.

¹⁰⁵ „Megírta a Misi mókus kalandjait rövid idő alatt, s micsoda nyelvi fordulatokkal! [...] Csakhogy nem volt könnyű elfogadtatni Tersánszky darabját a dramaturgiai tanáccsal. Valamelyik okos tag azt kifogásolta, hogy a mókuskiskolában, a mókusgyerekeknek a mókustanító azt tanítja, hogy télire diót és mogyorót kell gyűjteni. Szerinte ez a kispolgári gyűjtögetést propagálta.” uo.

¹⁰⁶ uo.

¹⁰⁷ Bálint Endre (1914-1986) festő, grafikus. A *Csalavári Csalavér* (1954), a *Szentivánéji álmom* (1964) és a *Fehérlófia* (1963) c. előadásokhoz ő tervezte a plakátot.

¹⁰⁸ Faludy György (1910-2006) Kossuth-díjas költő, író, műfordító.

elutasították, Németh László¹⁰⁹ fordítását Giordano Bruno¹¹⁰ *A gyertyamártogató* c. darabjáról szintén nem engedélyezte a minisztérium, hogy bemutassák, de elutasították Weöres Sándor¹¹¹ *A holdbéli csónakos* című darabját is, amely ugyan nem bábszínpadra íródott, de az Állami Bábszínházban szerették volna műsorra tűzni.

Bod László igazgatása alatt mutatták be a *Sztárparádét*¹¹², az Állami Bábszínház egyik legnépszerűbb bábkaréját az ötvenes években. A *Sztárparádé*¹¹³ a kívánsághangversenyek paródiájaként született meg, Szegő Iván az 1949-es moszkvai vendégútja után rendezte meg a szatirikus, helyenként a politikán élcelődő kabarét, amely folyamatosan változó szövegével, és az 1958-ban hozzáírt előjátékkal elbizonytalanította az aktualitást kereső nézőket.¹¹⁴ Darvas Szilárd Konferanszié bábja – amelyet Hárty Ferenc mozgatott – saját hasonmása volt, összekötő szövegeiben reflektált az élő színész és a báb viszonyára a különböző operettrészletek és táncos revük között. Habár több mint háromszáz előadást élt meg az előadás, utólag negatívan ítélték meg a kirívó közönségsikert.¹¹⁵ Szilágyi Dezső a kabaré-korszak után a felnőtteknek szóló előadások felé nyitott: olyan zenés előadásokat kezdett el bemutatni az intézmény, amelyekben a stilizált bábok a zene és a mozgás hármassága játszott fontos szerepet. Ennek a legelső lépése a Shakespeare-évforduló alkalmából bemutatott *Szentivánéji álom*¹¹⁶ volt 1964-ben, amelyet a *Fából faragott királyfi*¹¹⁷ és a *Petruska*¹¹⁸ követett. Ezt követte a Kísérleti Stúdió, amely

¹⁰⁹ Németh László (1901-1975) Kossuth-díjas író, drámaíró, műfordító.

¹¹⁰ Giordano Bruno (1548-1600) olasz filozófus, író.

¹¹¹ Weöres Sándor (1913-1989) Kossuth- és Baumgarten-díjas költő, író, műfordító.

¹¹² 1951. január 24-én mutatták be. Szerző: Kovács Dénes-Vajda Albert. Díszlet: Gábor Éva. Szobrász: Jakovits József. Jelmez: Csizmadia Erzsébet, Kostyák Margit. Színészek: Bánd Anna, Bárdos Anni, Havas Gertrúd, Szőnyi Kató, Balajthy Andor, Elekes Pál, Hárty Ferenc, Simándi József. Konferál: Darvas Szilárd.

¹¹³ Szántó Viktória: Újraolvasás: *Sztárparádé, Art Limes Báb-tár*, 13. évfolyam 56. szám. 4-9.

¹¹⁴ „A kabaré egyik kulcstulajdonsága az aktuálpolitikán való tréfálkozás, ám ezt az 1958-as kultúrpolitika nem tolerálhatta, illetve csak bizonyos mértékben. Ám még így is szükség volt egyfajta időbeli távolság kialakítására. [...] »Mecénás: Megbolondult? Miket fecseg itt össze-vissza? Mi az, hogy 1958? Maga nem normális. Vegye tudomásul, hogy itt ma nálunk 1941-et írunk. Érti? Ezerkilencszáznegyvenegy!» [...] Rendkívüli és megmagyarázhatatlan alkotói gesztus, hogy a történelmi vonatkozásban sötét 1941-et választja az előadás fikatív idejének a produkció.” In: Uo. 4.

¹¹⁵ „A nagy siker népszerűvé teszi a Bábszínházat. Arra kevesen gondolnak, hogy a *Sztárparádé*val a színház veszélyes útra tévedt. Ha nem is mondhatjuk egyértelműen, hogy az első bábkaré olcsó siker volt, de azt állíthatjuk, hogy hosszú távon többet ártott a színháznak, mint használt. Aláaknázza a művészi terveket, olyan tendenciákat igazolt, amelyek az élőszínház felé terelték a társulatot.” Selmeczi i.m. 48.

¹¹⁶ A bábszínházi átiratot Szilágyi Dezső készítette, a bábokat Bródy Vera, a díszletet Koós Iván tervezte. Rendező: Szőnyi Kató.

¹¹⁷ 1965-ben mutatták be, a szöveget Szilágyi Dezső dolgozta át bábszínpadra, a tervező Bródy Vera, a rendező pedig Szőnyi Kató volt.

¹¹⁸ Szintén 1965-ben mutatták be, a szöveget Szilágyi Dezső dolgozta át bábszínpadra, a tervező Koós Iván, a rendező pedig Szőnyi Kató volt.

kialakulásában összekapcsolódott a hivatalos bábszínészképzés létrejöttével: az 1959-ben elindult bábszínészképző tanfolyamot Balogh Géza indítványára szervezik meg¹¹⁹. Az önképzőkörben Sík Olga éneket, Szakáts Miklós színészmesterséget, Ascher Oszkár pedig beszédet tanított – ez volt az elődje az egy évvel később, 1960-ban elindult hivatalos Bábszínészképző Tanfolyamnak, amelynek egyik célja a színészek utánpótlása és kinevelése volt, a másik pedig az 1963-as öt éves tervben megfogalmazott bábszínházi műsorpolitika: a kabaré és szatíra műfajától leszakadva olyan felnőtt előadások létrehozása, amely a drámairodalomból és a zenéből építkeznek.¹²⁰ A Bábszínészképző Tanfolyamon elindult képzés egyik része volt a Kísérleti Stúdiós előadások létrehozása. Az intézményi formán belül a műhelyként való működést azzal a módszerrel valósították meg, hogy több időt hagytak a próbafolyamatra, a darabok ötleteit pedig bárki hozhatta. A színház vezetősége előtt tartott munkabemutató során döntötték el, hogy az előadás érdemesnek bizonyul a továbbfejlesztésre. Ha szabad utat kapott a darab, akkor az igazgatói döntés után visszavonulhattak egy kiválasztott rendezővel, hogy tovább dolgozzanak az előadásokon a nyílt bemutató előtt.¹²¹ Ezek az előadások azonban az alacsony előadásszám miatt jóval kisebb közönséghez jutottak el, mint az Orfeo bábelőadásai, pedig az előadások célközönsége ugyanaz volt: a fiatal, fővárosi értelmiségi.

1966. március 7-én mutatják be az első szériát, *Bábuk és emberek* címen, amely Samuel Beckett *Jelenet szöveg nélkül*, Slawomir Mrozek *Strip-tease*, valamint Wolfgang Weyreuch *A japáni halászhajó* című darabját dolgozta fel bábszínpadon. Eredetileg Ionesco *A kopasz énekesnő*jét szánták a sorozatba, de a zártkörű bemutató után a Színházművészeti Szövetségben kibontakozó vita miatt végül nem engedélyezték a Ionesco darabot¹²², így került a helyére *A*

¹¹⁹ „1959-1960-ban volt. Ezt pontosan tudom, mert a Szilágyi '58-ban jött, én '57-ben lettem a bábszínház tagja, és mi a második évadában mentünk be a Dezsőhöz, hogy szeretnénk egy ilyet. Ő nagyon örült neki, és még pénzt is biztosított, valami minimálisat, tanári fizetésre. Filléreket, de mindenki boldogan csinálta. Tehát ez volt az őse a dolognak. Utána mi eltűntünk a balfenéken, én Prágába, Lévai meg állás nélkül maradt. De a Szilágyi ezután rájött, hogy ezt kell csinálni és 1960-ban elindította az első hivatalos, kétéves képzést.” Idézet Tóth Réka Ágnes Balogh Gézával készült interjújából 2019. október 16-án Budapesten.

¹²⁰ „Felnőttműsorainál a Bábszínház, kísérleti stúdió keretében, a szocialista építőmunka kérdéseivel és a társadalom tudatformálásával, a saját nyelvén, speciális eszközeivel kíván foglalkozni. Elsősorban a szatíra műfaját, mint a bábjáték legjobb alkalmazási területét használja fel erre. Célpontba állítja a múlt csökevényeit, az emberi hibákat, az emberi viszonylatok fonákságait, a társadalmi együttélés individuális akadályait.” A 173.127/60-XI.sz. rendelkezésünknek megfelelően közlöm az Állami Bábszínház ötéves műsortervét. OSZMI Bábtor. Kézirat.

¹²¹ Szántó Viktória: *Beszélgetés Balogh Gézával*. <https://szinhaztortenet.hu/interview/-/record/ITV18521?from=szinhaztorteneti-forum> Utolsó letöltés: 2020. 12. 10.

¹²² „Ionesconak volt egy borzasztóan nagy bűne: valamit mondott Párizsban Magyarországról, amit a Hubay elterjesztett. De hogy ez mennyiben kacska, ezek mind íratlan tények, tehát ezeket nem lehet itt

japáni halászhajók. Mrozek is csak azért maradhatott a műsorban mert már bemutatták 1964-ben a *Bűbájos éj* darabját Kaposváron és 1966-ban a Thália műsorra tűzte három egyfelvonásosát, Beckett *Godotra várva* darabjának pedig az esemény előtt fél évvel, 1965-ben tartották a premierjét – szintén a Tháliában. A másik kettőre ezért rábólintottak, de nagyon alacsony nézőszámmal játszották mind a *Jelenet szöveg nélkül I.-et*, mind a *Strip-teaset*. A Beckett-darab inkább a külföldi vendégjátékokon szerepelt többet.

A japáni halászhajók Ország Lili¹²³ arctalan bábjaival az atomkatasztrófa áldozatainak történetét jelenítette meg a lengyel Lutoslavski zenéjét felhasználó, oratóriumszerű előadásban. A két figura (Susukhie, a narrátor és az erdő szellemalakja) jobb, illetve bal oldalon foglaltak helyet egy-egy kisszínpadon, közöttük a nagyszínpad foglalt helyet, ami mögött a vetített háttér volt látható. A három szintes színpad szerkezete a történetre reflektál: megjelenik Susukhi elbeszélése, a múlt történései és a transzcendentális szint is. A szöveget Szilágyi Dezső adaptálta bábszínpadra, rendezője Szőnyi Kató volt. Az előadás látványvilága Ország Lili festői stílusának jegyeit hordozza magán: sötét tónusú színvilág, figuratív átmenetek, sziklák, kövek és rétegződés. Vékony, arctalan pálcikabábok zsákruhákban. Ez az előadás látványvilágában levált a másik kettőtől, amelyek tematikailag sokkal közelebb álltak egymáshoz: a mrozeki drámában nem bábok, hanem óriásmaszkos színészek játszottak, hogy a báb illúzióját keltsék. Ezzel a báb és ember közötti különbséggel és hasonlósággal mutatták be a szereplők alávetettségét: az előadásban az Urakat egy gigantikus kéz irányítja, Samu pedig képtelen kijutni a sivatagi zárt teréből. A három egyfelvonásost Elbert János¹²⁴ szövegével kötötték össze, amelyet Galamb György tolmácsolt a színpadon.

A Jelenet szöveg nélkül I. Kaszner Irén és Pataky Imre ötlete alapján indult el. Az utazó társulat ezen csapata¹²⁵ az ő kezdeményezésükre kezdte el próbálni az előadást, amelyet csak hónapokkal később mutattak be. Ezt az eredetileg bábszínpadra íródott szöveget *Szomjúság* néven játszották a továbbiakban és a Koós Iván tervezte báb emblematikus figurává nőtte ki

és itt, forrással megjelölve bizonyítani, szóval Magyarország személyesen is meg volt sértve Ionescora, valószínűleg joggal, mert mint román, nem rajongott a magyarokért feltehetően, pláne a hatvanas években.” Idézet Tóth Réka Ágnes Balogh Gézával készült interjújából 2019. október 16-án Budapesten. Ezt Molnár Gál Péter könyvében pontosabban megtalálhatjuk: „... Ionesco nemkívánságosnak egy nép demokráciákat bíráló nyilatkozata miatt.” In: Molnár Gál Péter: *Coming out*. Budapest, Magvető, 2020. 320.

¹²³ A japán halászhajók után hét év telik el, mire újra tervezői munkát kap az Állami Bábszínházban (*Hencidai csetepaté*).

¹²⁴ Elbert János volt a Beckett-darab fordítója is.

¹²⁵ Pataky Imre, Kaszner Irén, Gyurkó Henrik, Rebró Mara, Kárpáti Gitta.

magát a későbbiekben. Olyannyira, hogy tervezőjét Samu¹²⁶ másolatával együtt temették el. A *Szomjúság* stilizált némajáték, amely különböző szakaszaiban a Russ Conway zenéje szólal meg újra és újra a kietlen csönd ellenpontosításaként, amely a kisember megpróbáltatásait, zsákutcába jutott tehetetlenségét mutatja be.¹²⁷ Az előadás a Godot-témát variálva a passzivitás kényszerét játssza el a miniatűr történetben: a bábu egy sivatagban ül és mindössze azt az egyetlen palack vizet szeretné elérni, amely elé újabb és újabb akadályokat gördítenek. A pálmafa is összeesküszik ellene, amikor árnyékot kellene adnia, akkor összezsugorodik.¹²⁸ A végtelen magányosság és tehetetlenség, az emberi akarat és szabadság gúzsba kötése szavak nélkül telepszik rá nyomasztóan erre az alig tizenöt perces előadásra, amelynek második részét, a *Jelenet szöveg nélkül II.*-t a '79-es sorozatba mutatták be. Ez az etűd *A és B úrként* maradt fenn felvételen. A *Szomjúság* azzal a feltétellel kerülhetett nyilvános bemutatásra, ha átrendezték az előadás „nyomasztó” végét: amikor már csak legyint a palackra a bábu és nem veszi el, nem csupán lemenni a fények és véget ér az előadás, hanem egy kisebb utójáték követ, amelyben a nézőtéri fény visszajön, a színészek kinéznek, leveszik a csuklyát és elkezdik lebontani az előadás díszletét.¹²⁹ Ezzel a bohóctréfának álcázott kikönnyítéssel engedélyezte az előadást Aczél György. A Beckett-etűd a későbbiekben főleg a külföldi műsorokban szerepelt, általában a *Fából faragott királyfi* és a *Petruska* között, így tudtak majdnem egy órás előadást bemutatni.

A Kísérleti Stúdió következő bemutatójára 1972-ben kerül sor *Bábuk és emberek II.* címen, amelyet az 1975-ös *Tárgyak és emberek*, majd a '79-es *Bábuk és bohócok* követett és ezzel meg is szűntek a sorozatok. Időről-időre felújították az előadásokat, de újabbak azonban már nem készültek a Kísérleti Stúdióban.

4.2. Az amatőr bábmozgalom egyes állomásai

Az államosítás óta eltelt időszakban többen tettek kísérletet arra, hogy meghatározzák mi alapján kategorizálódott a hivatásos és amatőr bábszínház 1949 után, bár összefoglaló munka még nem született a korszakról. Egyrészt az 1949. február 20-án alakult Magyar

¹²⁶ A nevet Samuel Beckett és a bábműhelyben dolgozó „Samu” (amely a bábkészítőjének, Irmának a beceneve volt) után kapta a báb. Tóth Réka Ágnes beszélgetése Gyurkó Henrikkel 2019. október 18-án Budapesten.

¹²⁷ A fehér bohócból avantgárd Vitéz Lászlóvá lett bábnak és tervezőjének stílusos és pontos emléket állít Hoffer Károly és Végvári Viktória által 2016-ban bemutatott *Beckett-játék* című előadásuk.

¹²⁸ A pálmafát Gyurkó Henrik kivitelezte.

¹²⁹ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Gyurkó Henrikkel 2019. október 18-án Budapesten.

Bábjátékosok Szövetségének¹³⁰ központi utasításai, másrészt a Magyar Nők Demokratikus Szövetségének¹³¹ működése biztosította az intézményes keretrendszert és az elméleti háttérrel az amatőr bábmozgalomhoz: a '49-es országgyűlési választásokat megelőző kampányban már több mint ezer bábcsoport működik közre. A báb, mint agitprop eszköz megjelenése az ebben az évben lezajlott választási propagandához köthető: Kiss Ferenc *Traktor Ferke* című bábdarabja¹³² nyíltan politikai üzenetet fogalmaz meg a Zsíros Pál és Földszerető Péter konfliktusain keresztül.¹³³ De ilyen Szatyor Néni és a rémhírterjesztő Okos Kata figurája, vagy Sóvári Mária *Izzik a vas* c. bábszövege, amelyben a Rontó nevű negatív figura megpróbálja az ifjúmunkás Sanyit a jobb termelésben akadályozni (dísztelleírásában a gőzkalapács mint szcenikai elem szerepelt).¹³⁴ Ezeket az előadásokat kultúrautókon adták elő vidéken, több, mint ezer ilyen csoport járta az országot, és szervezték, tervezték, kiviteleztek, majd játszották az agitprop bábelőadásokat.¹³⁵ Szélsőséges és kevésbé ismert területe a választási bábjátékok a magyar bábszínház történetének. Tapasztó János munkássága, aki részt vett ezeknek az előadásoknak a betanításában az MNDSZ felkérésére, szintén feldolgozatlan alkotói életút. Fennmaradt hagyatékában megtalálhatóak azok a bábok, amelyek Hitlert, Churchill-t, Clemenceau-t és Ivánt, a nép egyszerű fiát játszották.¹³⁶ Tapasztó János az Állami Faluszínház alapító tagja volt, majd az Állami Déryné Színház társulatvezetője annak megszűnéséig.

¹³⁰ 1949-től Beck Judit volt a Szövetség elnöke.

¹³¹ 1945 és 1956 között működött, 1949-ig Rajk Lászlóné Földi Júlia volt az elnöke.

¹³² Gyurkó Henrik (az Állami Bábszínház későbbi színésze) pályája elején a miskolci Lenin Kohászati Művek bábcsoportjában játszott amatőr bábosként, részt vett a *Traktor Sára* c. előadásban és a politikai műsorokban is az ötvenes években, amíg 1960. februárjától az Állami Bábszínház színésze nem lett. In: Guth Holda interjúja Gyurkó Henrikkel. <https://szinhaztortenet.hu/hu/interview/-/record/ITV18582?from=szinhaztorteneti-forum;jsessionid=419378274548C7F48D87F0AD12C83BE9> Utolsó letöltés: 2021. 01. 02.

¹³³ „A történet nagyon egyszerű dramaturgia mentén halad: Földszerető Péternek nincs lova a szántáshoz, és Zsíros Pál, a „kellemetlen kulák figura” nem adja a sajátját, fizetség ellenében sem. Csodás elemként megérkezik Traktor Ferke, aki „fiatal munkáslegény, traktoron ül, azzal egybe van építve”, és felszántja a földet. A zöldségek és takarmányok kikelnek, és Zsíros Pál fondorlatai ellenére sem lesznek hűtlenek gazdájukhoz, sőt, Zsíros Pál földjéről is átmennek a növények és állatok Földszerető Péter udvarára.” Hutvágner Éva: *Rákosi a kosárban*. <https://www.artlimes.hu/cikk?id=81> Utolsó letöltés: 2021.01.02.

¹³⁴ Uo.

¹³⁵ „A felsőbb utasításra, tömegszervezetek kultúrpolitikai célzatú kezdeményezésére létrejött csoportok inkább agitációs célzattal tevékenykedtek, mintsem a művészi önkifejezés kényszerével. Eredményesen meggyőzték például a dolgozó tömegeket, hogy szavazzanak a Hazafias Népfontra. És hogy működésük nem maradt hatástalan, mi sem bizonyítja ékebben, mint hogy a Népfront elsőprő győzelmet (99,7% ha pontosak az értesüléseim) aratott a választáson.” In: Balogh Géza: Bábtörténet. *Beszélő*, http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/12/991222.htm Utolsó letöltés: 2020.12.20.

¹³⁶ Kuthy Ágnes 2018-ban tett személyes közlésére hivatkozom

Az Állami Bábszínház létrejötte nem csupán államosította, hanem centralizálta is a bábjátszást¹³⁷: a fővárosi intézmény kizárólagossága egy térbe szorította az addig szabadon működő, önállóan szerveződő bábszínházi működést¹³⁸, amely több csoportban, több családon keresztül, változatos terekben volt jelen a Városligettől a Népligetig. Az ötvenes évek után az Állami Bábszínház elvágólagosan megteremtette önnön szabályrendszerét, amelyben korcsoportokhoz kötötték a gyerekszínházi műfajokat és lefektették a bábozás alapjait, figyelmen kívül hagyva azt az évtizedes szakmai közeget, amely addig a bábszínházzal foglalkozott. Az államosítást több szempontból is vizsgálható (működés, finanszírozás, műsorpolitika), de fontos kiemelni egyik meghatározó hatását, amelyet Szántó Viktória fogalmazott meg a Somogyi Tücsök Állami Bábszínház történetéről szóló kutatásában: az Állami Bábszínház szigorú felügyeletét az amatőr, vidéki csoportok felett.¹³⁹

Az államosítás körül megjelent hivatásos és az amatőr csoportok közötti különbségek nem minden esetben a játszó szakmai múltjában, munkáiban vagy hozzáértésében merültek ki. A hivatásos intézményi működésére utal, míg az amatőr a műkedvelő kategóriájába szorul, de nem pejoratív értelemben.¹⁴⁰

„Fontos hangsúlyozni, hogy az intézményes kifejezés mást jelent, mint a hivatásos. Utóbbi a szótári definíció szerint azt jelöli, aki hivatásszerűen, teljes állásban végez egy tevékenységet. Ezzel szemben az intézményes az, ha üzemszerűen működik valami.”¹⁴¹

¹³⁷ „Mivel a pártállam igyekezett mindent szovjet mintára kialakítani, Szergej Vlagyimirovics Obrazcov moszkvai bábszínházának megfelelően egyetlen bábszínházat hoztak létre, Budapesten. Az azonban elkerülte az illetékesek figyelmét, hogy a Szovjetunióban Obrazcovén kívül több mint 80 állami bábszínház működött.” Papp Eszter: Az intézményes bábjátszás kialakulása Magyarországon, 1949-1990. in: Gajdó Tamás: *Digitális színháztörténet (Színháztudományi Szemle 38.* OSZMI. Budapest, 2009). 61-68. https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sztsz_38/?pg=65&layout=s Utolsó letöltés: 2020. 03. 26.

¹³⁸ Ha eltekintünk az 1955-1958 közötti korszaktól, amikor az Állami Bábszínház egy csapata kivonulva a fővárosból Győrben alapította meg a Győri Állami Bábszínházat. In: Selmeczi i.m. 59.

¹³⁹ „A Somogyi Tücsök 1956-ban bekövetkezett államosítása nemcsak egy új finanszírozási formát jelentett a kaposvári bábszínház számára, vagy egy hivatásos működési forma megszilárdulását, az amatőr létből profivá válás lehetőségét, hanem a fővárosi alkotók szellemi irányítását is az alkotói munka fölött. A bábművészet tudatos és erőszakos centralizálásával már ugyanazokat a Szilágyi Dezső adaptációkat láthatták a budapesti, a győri és a kaposvári nézők, de míg a győri alkotói közeg szinte egy az egyben Budapestre szerződött Szilágyi 1958-as igazgatói kinevezésével – hiszen nagyrészt onnan is szerződött el 1954-ben –, addig Gáts és alkotótársai a vidéki művelődési házak bábreferenseiként, gyermek bábcsoportok vezetőiként öregedtek meg.” Szántó i.m.

¹⁴⁰ „Azt hiszem, senki sem vitatja, hogy a nem hivatásosak művészi produkciója a hivatásosokéval szembeállítva nem szükségképpen dilettáns, ha e szó alatt becsületesen azt értjük, amit jelent: vagyis az ízlés hiányát, a művészi feladatok félreértését s az össze átélésre való törekvésnek hamis manírokkal való helyettesítését.” Mészöly i.m. 1.

¹⁴¹ Papp i.m. 64.

Papp Eszter így választja ketté a fogalmakat, amely alapján megkülönböztették az ötvenes évektől a bábjátékosokat. Felborulnak a kategóriák, ha az államosítással fogatosított intézkedések mellett vizsgáljuk a felülről irányított amatőr csoportok történetét: a hivatásos nem egyenlő az intézményes bábjátékkal – gondoljunk itt azokra az elismert bábos alkotókra, akik mögött sosem állt intézményi háttér. Az 1950 és az 1969 közötti időszak viszont kitermelte azokat az önállóan alakuló együtteseket, akik aktív működésükkel felsorakoztak az Állami Bábszínház előadásai mellé a fesztiválokon.¹⁴²

Az amatőr bábmozgalom egyik mozgatórugója, Hollós Róbertné¹⁴³ 1952-ben kerül a Népművelési Minisztériumhoz, majd a Népművelési Intézet¹⁴⁴ munkatársa lesz.¹⁴⁵ Itt alapozza meg a hazai amatőr bábjátszás elméleti háttérét az Intézet által támogatott kiadványokkal, a *Bábszínpad* és *Bábjátékos* kiskönyvtár sorozatok elindításával. Hollós Róbertné (akinek két fia az Astra együttesben bábozott a későbbiekben, férje pedig bábdarabokat írt)¹⁴⁶ munkája arra irányult, hogy olyan embereket gyűjtsön az Intézet köré, akik a bábjátékos mozgalmat

¹⁴² „Szembetűnő, ahogy nőtt az amatőr felnőtt bábfesztiválok szerepe, úgy szorult háttérbe az amatőrökkel folytatott »párbeszéd«. A mozgalom élvonalát felhasználták ugyan az UNIMA által megfogalmazott társadalmi helyzetértékelő szerep bizonyítására, de a struktúrán kívüli, bábszínházi eszközű társadalomkritika »balos« és »rendszerellenes« jelzöt kapott a kulturális politikában.” Varga Luca: Hiánypótló amatőrök: ifjúsági bábegyüttesek és felnőtt bábszínház a Kádár-korszakban (1969-1973) *Art Limes Báb-tár*, 2016/3. 21.

¹⁴³ Hollós Róbertné előtte a Bábjátékos Szövetségénél dolgozott, amely 1949-ben alakult és előzményeként tekinthetjük a Blattner Géza és Szokolay Béla által alapított *A Bábjáték Magyar Barátainak Körét* 1931-ből, valamint az 1948-ban alakult *Magyar Bábjátékosok Egyesületét*. Ez 1951-ig irányította a bábjátékosok munkáját, majd beleolvadt a Népművészeti Intézetbe.

¹⁴⁴ 1946-ban megalakult a Népi Művelődési Intézet 1948-ban megszüntetették, majd 1951-ben elindították a Népművészeti Intézetet, amelyet 1956 után Népművelési Intézetként szerveztek újra. Addigi igazgatóját, Széll Jenőt (aki Nagy Imre titkárságát is vezette) bebörtönözték, posztját Meruk Vilmos foglalta el, akit 1960-tól Kiss Imre, 1965-től pedig Ács Miklósné követett. 1972-től Vitányi Iván lett az igazgató. Létrejött a népművelés szakos képzés, fokozottabbá vált a népművelési tanácsadók tevékenysége. Részt vettek az épülő művelődési házak módszertani segítségével, három népművelődésügyi folyóiratot is üzemeltetett az Intézet. 1980-ban kivált a Népművelési Intézetből a Művelődéskutató Osztály, amely önálló intézetként működött tovább Vitányi Iván vezetésével. Ekkor került a Népművelési Intézet élére Benkő Éva, aki addig az Amatőrművészeti Osztály vezetője volt. Benkő Éva a Kőbányai Ifjúsági Klub vezetőjeként segítette az Orfeo elindulását, helyet biztosítva nekik az épületben, benevezve a bábegyüttes előadásait a fesztiválokra. 1985-ől a Népművelési Intézet igazgatója. A hatvanas években az Egyetemi Színpadon Fodor Tamás partnere volt első előadásában, a *Pathelin mesterben* (1960).

¹⁴⁵ Szilágyi Dezső is a Népművelési Intézetnél kezdte meg bábos útját, 1957 augusztusától a bábrészleget vezette, valamint az amatőr bábjátékosok elvi irányítója volt míg 1958-ban az Állami Bábszínház igazgatója nem lett.

¹⁴⁶ Ezek az információk az 1972-es Pécsi Felnőtt-bábfesztiválon rögzített MTVA interjú során hangoztak el.

irányítani, fejleszteni, segíteni tudják elméleti és gyakorlati munkájukkal egyaránt.¹⁴⁷ Mészöly Miklós, Kós Lajos, Koós Iván mind gyakorló színházi alkotók is voltak, akik vagy az Állami Bábszínházban, vagy amatőr csoportokban dolgoztak. Céljuk az volt, hogy bábos folyóiratokkal, szakmai háttéranyagokkal és kiadványokkal zárkóztassák fel a magyar bábművészetet a külföldi (orosz) mintához, valamint a vidéken kialakult Népművelési Tanácsadókban az amatőr bábcsoportok országos hálózatának összefogása.

„Így hát nagyon problematikus, ha magyar bábhagyományokról beszélünk, mint amire támaszkodni lehet. Azt hiszem, célravezetőbb lenne, ha szépítgetés nélkül vennénk számba kevés hagyományunkat –és inkább előre néznénk bátran, mint akiket semmi se köt, de akiknek épp ezért a lehetőségei is nagyobbak.”¹⁴⁸

A bábmozgalom megszervezésével tehát ösztönözték a bábcsoportok munkáját és motiválták őket az „új bábhagyomány” kialakítására, felépítésére, a múltat szinte teljesen figyelmen kívül hagyva. Ezekről a csoportokról várták el, hogy versenybe szálljanak az ország második és harmadik hivatásos bábszínházának státuszaért. Az Állami Bábszínházban is megfogalmazódott a kettéválás igénye.¹⁴⁹ Szilágyi megemlíti, hogy a Szovjetunióban száznál több hivatásos bábszínház működik, Lengyelországban huszonöt, Romániában pedig huszonegy. Lemaradásunk egyedülálló volt a közép-kelt európai térségben, hiába vettük irányadónak a szovjet mintát. Az Állami Bábszínház harminckét végzett bábszínészt bocsájtott munkába 1964-re az bábszínészképző tanfolyamnak köszönhetően, két rendezőt pedig Prágába küldött ki tanulni. A vidéki bábjáték elindítását, pedagógiai továbbképzését, irányítását és ellátását a dokumentum szerint 1964-ig vállalta el, eddigre tűzte ki a minisztérium az új bábszínház megalapítását, ami azonban nem következett be.¹⁵⁰ Az Országos Bábszínház névre keresztelt intézménybe az Állami Bábszínház kettéválasztott társulatát helyezték volna el,

¹⁴⁷ Itt meg kell említenünk Polcz Alaine-t is, aki *A bábjáték lélektana* c. kötetet mellett Molnár Ilona álnéven több bábjátékot is jegyzett Mészöly Miklóssal együtt (*Hamupipőke, Tündérszép Ilona*) ezek közül az *Árgyilus királyfit* mutatták be 1959-ben az Állami Bábszínházban.

¹⁴⁸ Mészöly i.m. 8.

¹⁴⁹ *Az Állami Bábszínház helyzetképe és ötéves távlati terve. Budapest, 1960. január 10.* 38 – 39. PIM-OSZMI Báltár, leltári szám nélkül.

¹⁵⁰ „Tekintettel arra, hogy a Bábszínház a magyarországi bábművészet egyetlen hivatásos képviselője, ugyanakkor a bábjáték műfaja iránt a gyermekközönség részéről országosan nagy igény mutatkozik, a tervidőszakban a Bábszínház működését fokozatosan fejleszteni kell, s ezzel el kell érni azt, hogy a tervidőszak végén előbb a Bábszínház keretein belül, majd attól elválva /1964-ben/ megalakulhasson, az ország második hivatásos bábszínháza. Tehát 1964-től kezdve működne egy budapesti bábszínház és egy országos feladatokat ellátó ideiglenesen budapesti központú országos vidéki tájszínház.” in: *Feljegyzés a Fővárosi Tanács VB Népművelési Osztályának az Állami Bábszínház kettéválásának tervével kapcsolatban 1964.* PIM-OSZMI Báltár. Kézirattár, leltári szám nélkül.

odafigyelve arra, hogy semmiképpen ne kerüljön a Déryné Színház¹⁵¹ leányvállalatához. Viszont az OB tájcsoportjait vidéki nagyvárosokba telepítenék le, hogy későbbi vidéki bábszínházak kialakulhassanak. A feljegyzés szerint erre, 1964-ben, még egy vidéki csoport sem állt készen, hiába működött akkor már több bábos csoport is évek óta.

Az 1949-ben elindult bábcsoport-mozgalmat két korszakra kell szétválasztanunk. Az ötvenes évek elején több mint ezer bábcsoport jöhetett létre felső irányítás és támogatás hatására.¹⁵² Ezek a bábcsoportok jellemzően nem voltak hosszúéletűek: 1954-ből több jelentést is olvashatunk a Goldberger vagy a Ruggyantagyár gyár bábcsoportjairól, amelyek pár év után feloszlottak. Az irányított bábjáték nem motiválta az amatőr bábjátékosokat, akiket munkaidejükön kívül köteleztek próbákra és előadásokra. Az 1949-ben alakult a Mesevilág Bábegyüttes Békéscsabán – amely 1954-ben már Napsugár Bábegyüttesként folytatta munkáját – 1961-től Lenkefi Konrád vezetésével 2005-ben eljutott oda, hogy önálló bábszínházként működjön. A szegedi Kövér Béla Bábszínház kialakulása már ugyanúgy 1945-ben megtörtént, ott azonban fordítva történtek meg az események: 1946-ban adták át a Szabad Művelődésügyi Felügyelőség támogatással a még gimnazista Kövér Bélának és barátainak a bábszínházat, amelyet 1948-ban átvett a Pedagógus Szakszervezet – egyedül Kövér Béla maradt műszaki munkatársként a bábszínházban, amely többször költözött míg 1954-ben Kamara Bábszínház néven nyílt meg. Ez az időszak 1964-ig tartott, amíg fel nem vette a Szegedi Bábszínház nevet. Intézményes bábszínház azonban csak 1993-ban lett.¹⁵³ Bod László 1947-ben létrehozta Miskolcon a Művészi Bábszínházat¹⁵⁴, amely mellett 1949-ig Balogh Sándor Tündérművelő című viselő bábszínháza is működik. Ez tekinthető az 1986-ban Korzsényi Tibor¹⁵⁵ által

¹⁵¹ Az Állami Déryné Színház az 1951-ben alakult Állami Faluszínházból nőtte ki magát és változtatta meg nevét 1955-ben. Célja az volt, hogy olyan vidéki helyekre, kisvárosokba és falukba is eljuttasson színházi előadásokat, amiket addig a vidéki színházak tájelőadásai nem értek el, ahol nem tudták megteremteni annak feltételeit.

¹⁵² Jászay Tamás: *Napsugártól Napsugárig. Történetek a hetvenéves békéscsabai bábjátásról*. Békéscsaba, Progresszív Nyomda, 2019. 9.

¹⁵³ Papp i.m. 67.

¹⁵⁴ Bod László visszaemlékezése szerint az 1947-ben indult Művészi Bábszínházat a NÉKOSZ szervezte meg, két állandó helyen léptek fel Miskolcon: a Széchenyi utcai táncteremben, valamint a Miskolci Nemzeti Színház emeleti helyiségében. Szerződésük volt a diósgyőri Vasgyárral, amelynek girincsi üdülőjében heti egyszer gyerekelőadásokat játszottak. Színészeik között volt Konrád Ilona, Fizer Erzs (mindketten a Miskolci Színház tagjai), valamint Szabó Zita, Szabó Lola, Nagy Géza és Horváth Dezső. In: A szocialista Magyarország első bábszínháza. *Népművelés*, 34. évfolyam, 11-12. szám. 54.

¹⁵⁵ Korzsényi Tibor (1949-2020) 1960–65-ben Szegeden, a Juhász Gyula Művelődési Ház bábszakkörében tag, majd 1963-ban szakkörvezető. 1963–65-ben a szegedi Bábszínházban is játszik. 1969–1972 között a Szegedi Nemzeti Színház tánckarában dolgozott, 1970-től már karköteles szólista. 1972-ben elvégezte a Bábstudiót. 1974–1982 között az Állami Bábszínház tagja. 1982-től 1988-ig a

kezdeményezett Csodamalom csoport előzményének. 1955-ben alakult meg először amatőr bábcsoportként a Somogyi Tücsök bábszínház is Gáts Tibor vezetésével, amely 1956-ban lett megyei bábszínház, majd felbomlott 1958-ra¹⁵⁶. Az egyetlen olyan vidéki város Nyíregyháza, ahol szintén ebben az időszakban alakult amatőr bábcsoport, de végül nem léptek át a rendszerváltozás utáni intézményes működésbe: 1947-ben, főleg pedagógusokból alakult a Mesekert,¹⁵⁷ amely UNIMA díszdiplomás, Kiváló Együttes, illetve a Tiszántúli Bábjátékos Napok rendezője volt.

A többi vidéki bábcsoport később alakult, jellemzően a hatvanas évek önálló kezdeményezéseinek korszakában. A Ciróka együttes 1957-ben jött létre Báron László¹⁵⁸ vezetésével, a társulat 1986-ig amatőr bábcsoportként működött, ekkor a kecskeméti Katona József Színházhoz került külön tagozatként, ahol tagjai hivatásos bábművészként dolgozhattak tovább, 1991-ben pedig megalapították a Ciróka Bábszínházat. Az 1961-ben műhelyé lett pécsi Bóbita kialakulása Kós Lajos¹⁵⁹ nevéhez kötődik, a csoport 1981-ben a Pécsi Színházhoz került szintén tagozati minőségben, hogy ott folytathassák hivatásos formában a munkájukat, majd 2004-ben lettek önálló bábszínház.¹⁶⁰ Egerben 1964-ben az először más néven létrejött, de 1971-ben már Harlekin néven tevékenykedő bábcsoportot Dávid Zsuzsa¹⁶¹ vezette, a városban működött a bábjátékosok módszertani központja, ahol a csoport több tagja is elvégezte a bábcsoportvezetői tanfolyamot. Előadásaikkal külföldön is többször turnéztak (Csehszlovákia, Finnország), ezután 1979-ben átalakult a társulat és a Forrás Gyermek és Ifjúsági Központban kaptak helyet, ahol 1985-ig, a Gárdonyi Géza Színházba való betagozódásukig dolgozhattak. A debreceni Vojtina Bábszínház előzménye az előbbi két forgatókönyv hibridje. Az ötvenes évektől két amatőr bábegyüttest is megemlítenek Debrecenben, bár a Postás Művelődési Ház

miskolci Tokaj Varieté bábszínész parodistája. 1986-ban pályázat útján megszervezte a miskolci Csodamalom csoportot. Ezt a bábszínházat Miskolc városa 1992-ben házi kezelésébe vette s első igazgatójául Korzsényi Tibort bízta meg.

¹⁵⁶ Szántó i.m. 87-102.

¹⁵⁷ Garai József vezetésével jött létre a Pedagógus Szakszervezet segítségével, a Tanítóképzőből 1951-ben került át a József Attila Művelődési Házba. 1956 októberében az Állami Bábszínházban vendég szerepeltek a *Hófehérke* előadásával, a forradalmi események miatt két hétig nem tudtak visszaérni Nyíregyházára. Garai halála után Orosz Zoltán és Tőkey Gábor vezette a csoportot, míg 1973-ban Bárdi Margit vette át. In: Kósáné Oláh Júlia: Harmincöt éves a Mesekert Bábszínház. *Pedagógiai Műhely*, 10. évfolyam. 2. szám. 97-100.

¹⁵⁸ Báron László (1931-2011) festő, grafikus, Blattner-díjas bábművész.

¹⁵⁹ Kós Lajos (1924-2008) bábtervező, rendező.

¹⁶⁰ Papp Melinda-Sramó Gábor: *Bóbita Bábszínház 50. 1961-2011*. Bóbita Bábszínház, Pécs, 2012.

¹⁶¹ Dávid Zsuzsa (1957-) színházi rendező, színházigazgató, egyetemi tanár.

bábegyüttese kevésbé meghatározó, mint a Lúdas Matyi Bábszínház¹⁶², amely a Tóthné Horányi Ilus vezetésével működő bábszakkörből nyeri az utánpótlását. Itt kezdte pályafutását Szabó Tibor és Megyeri Béla, akik 1971-től átvették a csoport vezetését egy időre, majd 1975-ben az ő kezdeményezésükre alakult meg a Vojtina bábegyüttes¹⁶³ a Lúdas Matyi feloszlása után. 1993-ban válnak hivatásos bábszínházzá ugyanezen a néven. Mindegyik csoportnál az a tendencia figyelhető meg, hogy hiába dolgoztak már a hatvanas évektől az amatőr bábmozgalmon belül, nem tudtak továbblépni az ország második hivatásos bábszínházának a státusza felé. A helyi prózai színházak tagozataként már megváltoztak a működési feltételeik, de ez még nem volt elegendő az intézményes és önálló léthez.

A fővárosi bábcsoportoknál már eltérő irányokat figyelhetünk meg. Az Orfeo mellett meg kell említenünk a Kísérleti Stúdió egyik (szcenográfiai) előzményének tekinthető Aurora, későbbi Astra Bábegyüttest.¹⁶⁴ Az Aurora bábegyüttes története¹⁶⁵ még a Mesebarlang előtti évekre nyúlik vissza, Vízvári László 1947-ben mutatja be *János vitéz*-ét a francia Moisson-ban megrendezett nemzetközi cserkésztalálkozón. Vízvári 1951-ben a budapesti piarista gimnáziumba kerül tanárként, 1954-ben pedig megalakul az Aurora együttes, Vízvári mellett Koós Iván és Balogh Beatrix részvételével. Josef Skupa 1954-es pesti vendéjátéka pedig olyan nagy hatással volt az alkotókra, hogy a marionett felé fordultak, hiába tartotta azt az obraczovi esztétika „kispolgári csökevénynek.”¹⁶⁶ 1956. szeptember 22-én bemutatják *A fából faragott királyfit*, Balázs Béla meséje és Bartók zenéje a marionettbábok szokatlanul újító megközelítésében egy olyan összművészeti bábelőadást eredményeztek, amely váratlan sikert

¹⁶² A korabeli újságcikkekből kiderül, hogy egy 1946-ban cserkészekből alakult bábegyüttes még ebben az évben bemutatták Párizsban a *János vitéz*-t francia nyelven. Ezt követően alakult meg az Obracsov-bábstúdió, amely 1952-ben vendégszerepelt az Állami Bábszínházban is, majd Módy Zsigmond vezetésével 1955-ben vette fel a Lúdas Matyi bábszínház nevet. 1954-ben kapták meg az engedélyt az állandó bábszínházi épület megépítésére a Kossuth utca 51. szám alatt a Városi Tanács és a Népművészeti Intézet támogatásával. A hatvanas években lejártak rendezni a Lúdas Matyi Színházba az Állami Bábszínház művészei, B. Kiss István és Havas Gertrúd is. In: *Hajdú-Bihari Napló*, 1955. augusztus 12. évfolyam 194. szám 4.

¹⁶³ Alapító tagjai: Árva Imréné, Asbóth Anikó (a Vojtina Bábszínház jelenlegi igazgatója), Giovannini Kornél (1981-1983-ig az Állami bábszínház Bábstúdiójának vendéghallgatója, majd 1983-tól az Állami Bábszínház tagja), Megyeri Béla, Németh Ibolya, Szabó Gizella, Szabó Tibor, Tóth János.

¹⁶⁴ Idézi Passuth Krisztina szóbeli közlését Varga Nóra tanulmányában. Varga Nóra: Szilágyi Dezső és az egyik első magyar bábesztétika. Az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiója. *Art Limes*, 2016. 13. évfolyam 5. szám 5–9.

¹⁶⁵ Kialakulásáról olvashatunk a *Hajnaltól a csillagokig: Az Aurora-Astra bábegyüttes története 1954-től napjainkig* (Budapest, Bembo Kft.) című könyvben, amely 2013-ban jelent meg Ősz Szabó Antónia és Zoltán Annamária szerkesztésében jelent meg.

¹⁶⁶ Idézem Balogh Gézá. In: Balogh Géza: A magyar művészi bábjáték hajnalcsillaga. Az Aurora-Astra bábegyüttes története. *Art Limes*, 2015.1. évfolyam

hozott az amatőr csapat számára, ami főleg középiskolásokból és egyetemistákból állt. Marék Veronika és Urbán Gyula is tagja volt az Aurórának, ők később az Állami Bábszínházban folytatták bábos pályafutásukat. Az együttes a Nemzeti Szalonban dolgozott egészen annak lebontásáig, utána a IX. kerületi Tanács egyik használaton kívüli pincehelyiségében kaptak helyet a Ráday és a Török Pál utca sarkán. 1961-től Astra néven folytatják, Balogh Beatrix, aki az addigi előadások rendezője volt, otthagyja a csapatot, és a rendezői munkát Urbán Gyula, Vízvári és Németh Antal veszi át. A bábosok a próbák mellett színházteremmé alakították át a pincehelyiséget: olyan színpaddá, amelyen a bábjáték valamennyi műfaja előadható.¹⁶⁷ Az itteni munkát az az 1966-os rendelet szakította meg, amely kitette a bábegyüttest a később Pinceszínház néven futó helyről, otthontalanságuk 1967-ig tartott, amíg meg nem hívták őket a pesterzsébeti Csili Művelődési Házba. 1985-ben bemutatták a *Varázsfuvolát* Koós Iván rendezésében, amelyet egészen 1993-ig játszottak¹⁶⁸.

Az amatőr bábcsoportok történetén belül az 1958-as év látható mérföldkő: a győri és a kaposvári bábszínházak egyszerre szűntek meg, az amatőr szcénán belül tartott bábosokat pedig a későbbiekben hiába ösztökölték fesztiválokkal, külföldi vendégjátékokkal, valamint bábos szaklapokkal, fejlődésüket megállította a hivatásos, intézményes működéssé alakulás konstans késleltetése.¹⁶⁹

¹⁶⁷ „A Török Pál utcában (a Kálvin tér közelében) megkaptunk egy 17 méter hosszú bolthajtásos pincehelyiséget, amely azelőtt kovácsműhely, majd szenespince volt. Kétéves munkával ebből egy kitűnő bábszínházat építettünk. A színpadtér területén a bolthajtás eltávolításával (mérnöki tervezésű statisztika biztosításával) összevágtuk vele a felette lévő szintet, és itt építettem meg az egyik Aurora-tag, Sztrilich Ákos segítségével a színház fémvázaz zsinórpadrását. Ez a színház mindent tudott, amit egy bábszínháznak tudnia kell, az összes műfajt lehetett benne játszani a kesztyűsbábtól a marionettig. A megnyitó ebben a színházban Profokjev *Hamupipőke* c. műve volt Koós Iván tervezésében, 1962-ben. Itt tartotta 1963. évi közgyűlését a magyarországi UNIMA-szekció is. ... Ennek az új budapesti színháznak hamar híre ment, többen is megkívánták, úgyhogy hamarosan el is vették tőlünk a KISZ részére. Ők élősínháznak rendezték be.” Kemenes László: *Interjú Vízvári László piarista atyával* 2019. április 18. <https://www.mpsz.hu/hir/interju-vizvari-laszlo-piarista-atyaval> Utolsó letöltés: 2020. 12.19.

¹⁶⁸ 1995-ben a Budapest Bábszínház átvette és a báboperát 2017-ben újra rendezte Meczner János. Az előadás máig műsoron van.

¹⁶⁹ „Az ötvenes években vidéken alakult, hivatásosan működő bábszínházak pedig egyszerre szűntek meg 1958 nyarán Szilágyi Dezső budapesti kinevezésekor. Az ő igazgatóvá válása volt az a pillanat, amely a hatalom központosító akaratát végül be tudta teljesíteni, hiszen a győri színház esetében nyíltan közrejátszott a felszámolásban, a kaposvári megszűnést azonban felesége személyén keresztül irányította a háttérből. Miután Szilágyi az igazgatói székbe került, már jól ismerjük a budapesti bábjáték hol hangos sikerekben, hol pedig csendes megtorpanásokban gazdag múltját, és azt is, ahogyan a nyolcvanas évektől a „renitensek” felrúgják az általa felállított szabályokat, hogy saját bábszínházakat hozzanak létre.” Szántó, i.m. 108.

5. Az Orfeo Bábegyüttes kialakulásának története

Az Orfeo csoport 1969-ban alakult meg egy kisebb baráti társaságból: Malgot István, Komjáthy Anna¹⁷⁰, Németh Ilona¹⁷¹ és Kiss Mihály¹⁷² alapította meg az Orfeót, de a kezdetekről nem maradt fent írásos dokumentum, amivel konkrét időpontra vezethetnénk vissza a kialakulást. ¹⁷³ Nehezen körülhatárolható az, amit alapításnak nevezünk: a magától szerveződő közösség egyrészt a Képzőművészeti Egyetemen működő KISZ-ből indult. Az itt tartott „önképző körök”¹⁷⁴ aktív résztvevői voltak a későbbi Orfeós alkotók¹⁷⁵, valamint Bálványos Huba¹⁷⁶ és Malgot István is szerepet játszott a KISZ életében. A képzőn elindult kezdeményezés személyes, civil térben folytatódott. Malgot és Komjáthy szentendrei házukból indította el a közös együttélésre és művészi munkára tett kísérletüket: ideköltözött Németh Ilona férjével, Kiss Mihállyal együtt, akikkel közösen kezdtek el építkezni. A házban helyet

¹⁷⁰ Komjáthy Anna (1945) grafikus, aktivista, a PDSZ jelenlegi alelnöke. Malgot István első felesége, az Orfeo állandó grafikus és tervezője, valamint kivitelezője. Egészen a Népszínház korszak végéig az Orfeo Bábegyüttes tagja volt.

¹⁷¹ Németh Ilona (1948-) képzőművész, báb-és díszlettervező, rendező. A Magyar Képzőművészeti Főiskolán végzett festő-rajztanárként 1977-ben. 1969-1974-ig az Orfeo Bábegyüttes, majd 1974-től a Stúdió K színésze. 1976 és 1981 között a Magyar Televízióban vezetett több műsort (*Beszélgj, rajzolj, játszsz velünk; Táborozás a múzeumban; Játék műalkotásokkal*). 1981 és 1985 között egy amatőr stúdió művészeti vezetője volt, 1986-1994 a szolnoki Szigligeti Színház tervezője. 2004 és 2008 között a Képzőművészeti Egyetem óraadó tanára báb-és látványtervező szakon. Jelenleg a Stúdió K Színház tervezője és rendezője.

¹⁷² Kiss Mihály (1946) grafikus, festő. 1969-ben végzett a budapesti Képzőművészeti Főiskolán Fónyi Géza, Ék Sándor és Barcsay Jenő tanítványaként. A Magyar Festők Társaságának tagja. Az Orfeo Képzőművészeti csoportjában dolgozott az első időkben, nem követte végig a csoport munkásságát.

¹⁷³ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Komjáthy Annával 2017. december 19-én, Budapesten. A továbbiakban Tóth-Komjáthy interjú <https://szinhaztortenet.hu/hu/interview/-/record/ITV16123?from=szinhaztorteneti-forum;jsessionid=A0231BDF8A3682CB4A22E0E5AAF729FF> Utolsó letöltés: 2020. 12. 19.

¹⁷⁴ „Malgot is tartott kis továbbképzőket a magunkfajtáknak, ahol a fiatal Marx könyveivel meg effélékkel ismerkedtünk.” Németh Ilona visszaemlékezése. Sándor L. István: *Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig*. Budapest, Selinunte Kiadó, 2020. 181.

¹⁷⁵ „Szarvas Márton: Az egyik alapító, Bálványos Huba a Képzőművészeti Egyetem KISZ-titkára is volt, a ’67-es egyetemi KISZ-választás dokumentuma is ki van állítva az egyik sarokban, és az alapján az összes alapító tag KISZ-tag is volt.” *A domináns hatalom az ellenállását is meghatározza. Interjú a Balra át - Jobbra át! - kiállítás kurátoraival.* <https://merce.hu/2019/10/21/a-dominans-hatalom-az-ellenallast-is-meghatarozza/> Utolsó letöltés: 2021. 03.10.

¹⁷⁶ Bálványos Huba (1938-2011) Munkácsy Mihály díjas grafikus, egyetemi tanár. 1956 és 1962 között a Magyar Képzőművészeti Főiskolán tanult, 1963-1972-ig ábrázoló geometriát tanított ugyanitt. 1977-től a budapesti Tanítóképző Főiskola oktatója, 1989-től a Vizuális Nevelési Tanszék vezetője. Az Orfeo csoport megalakulásakor a KISZ bizottság alelnöke. „Bálványos Huba szeretetteljes személyisége vonzotta a fiatalokat – mondja Malgot István.” Sándor L. i.m. 169.

kapott egy műhely is a lakószobák mellett, de végül a ház az Orfeós munkaértekezletek, megbeszélések tere lett, ahogy a később már direkt erre a célra épült pilisborosjenői házak.¹⁷⁷

Valódi működésüket azonban első bábelőadásuktól, 1970-től datálhatjuk, ekkor mutatták be a Györe Imre lírai drámájából készült az *Orfeo szerelmét*. Az alapvetően fiatal értelmiségi csoport radikálisan ellenkulturális irányzatként határozta meg magát a kezdetektől.

„Mi a francia '68 eszméivel szimpatizáló, alapvetően a marxizmus talaján álló, tehát baloldali csoportot alkottunk. Azt láttuk magunk körül, hogy a proletárdiktatúra nem azonos a proletárhatalommal, a párt nem azonos a munkásosztállyal. Cselekvési alternatívákat kerestünk, s korábban már a sztálinizmussal is, a maoizmussal is kacérkodtunk már.”¹⁷⁸

A maoizmus a Pór-féle felkelés miatt ugyan fontossá vált az Orfeo történetében, de az a csoport heterogén ideológiai háttérének csak egy szeletét adta.¹⁷⁹ Ekkoriban került kapcsolatba a csoporttal Fábry Péter¹⁸⁰ és Lóránt Zsuzsa¹⁸¹ is, akik később is aktív tagjai lettek az Orfeonak, amely több együttest is magában foglalt: a báb mellett képző és fotó-szakkört,¹⁸² valamint

¹⁷⁷ „A késő Kádár-korszak politikai rendszerében kibontakozó társadalmi, kulturális folyamatok nyomán az 1970/80- as években a terek funkciói összekeveredtek, és korábban nem tapasztalt térhasználati módok születtek. A központi kultúrpolitikával szemben létrejött alternatív, ellenzéki művészet működése során a magánlakások kiállítóterré, szamizdat szerkesztő- és elosztóhellyé és színházi próbateremmé változtak. E jelenségek nemcsak a terekben, hanem a tereken keresztül is alakították a korszak mindennapjait és annak emlékeztétét is.” Huhák Heléna: Közös élet, közös tér. Az Orfeo csoport kommunája Pilisborosjenőn. *Betekintő*. 2018/2. szám 1.

¹⁷⁸ Nánay István: Az Orfeo-ügy (Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezésével). *Beszélő*, 3. évfolyam 3. szám <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-orfeo-ugy> Utolsó letöltés: 2020. 11. 22.

¹⁷⁹ „A maoista tendencia még Pór Györgyék, Dalos Györgyék diákcsoportjából jött. De az sem volt egy karakteresen maoista sztori. Egy összeollózott ideológiai csomag volt, Maóból, Enver Hodzsából, a görög kommunista disszidensek radikalizmusából, akik nagy számban jelen is voltak a projektben egyébként. Az Orfeónál a tét már inkább az volt, hogyan lehet keretezni a valódi, igazi szocializmus akarását mint politikai célt. Hogyan lehet ezen belülről kritizálni a létező szocializmust és milyen eszközökkel.” *A domináns hatalom az ellenállását is meghatározza. Interjú a Balra át - Jobbra át! - kiállítás kurátoraival* i.m.

¹⁸⁰ Fábry Péter (1949-) alkalmazott grafikus, fotóművész, filmrendező. 1971-ben végzett a Képzőművészeti Főiskolán. 1974 és 1978 között az Orfeo csoport fénytervezője. 1982-ben rendezte meg első nagyjátékfilmjét *Nyom nélkül* címen. 1996-1997 között Kertész-ösztöndíjjal Párizsban élt. Az Orfeo csoport dokumentumfilm társrendezője.

¹⁸¹ Lóránt Zsuzsa (1946-) szobrász, műfordító. 1967 és 1971 között tanult a Képzőművészeti Egyetemen. 1975-ben Derkovits-ösztöndíjas lett. 1976-ban rendezték meg első önálló kiállítását, 1981-ben Munkácsy-díjjal tüntették ki. Grafikusként, tervezőként és kivitelezőként is dolgozott az Orfeo Bábegyüttesben.

¹⁸² „A szürke valóságot leleplezni. De amikor odakerültem a helyszínre, akkor sose tudtam, hogy mit is kéne leleplezni. Szóval elemi zavarom támadt., am azóta is megvan, ha fotózok. Hogy jövök én ahhoz, hogy belegyalogoljak egy öregasszonyba vagy egy hajléktalan életébe?” Székely. B. Miklós visszaemlékezése. Sándor L. i.m. 245-256.

filmes kört¹⁸³ is létrehoztak, és az Orfeo Zenekar is innen indult el. A csoport másik emblematiszus vezetője Fodor Tamás volt, aki az *Orfeo szerelme* után csatlakozott a csoporthoz, később pedig ő indította el az Orfeo Stúdiót. A továbbiakban külön használok majd a csoport és az együttes elnevezést: a csoport a kollektív közösséget, az együttes pedig a külön műfajban alkotók összességét jelenti, mint Orfeo Bábegyüttes, Orfeo Stúdió (későbbiekben Stúdió K¹⁸⁴), Orfeo Zenekar¹⁸⁵.

A képzőművészet felől indultak el az Orfeo marxista-humanista alkotói és jutottak el egyik vonalon a bábjátékig, a másikon pedig az élőszínházi előadásig. Az Orfeo szimbólumává vált Bálványos Huba egyik meghatározó litográfiája, az *Az ember mértéke*: a képen az ismert Vitruvius- tanulmány látható, amelyet Leonardo a tökéletes ember rajzaként készített el, ez a figura duplán is megjelenik Bálványos képén, igaz, a második sorozaton már félig elmosódva. Leonardo férfialakja mellett elnagyolt, hosszúkas ember áll, rajta lógó rongyok, de keze harci pózba emelve az ég felé: kiálthatja azt is, hogy elég volt, vagy azt, vagy vivát. A másik oldalon egy vékony figura cipeli elhízott, disznófejű urát, elmosódott vonalak, homályos, bár direkt utalás.¹⁸⁶ A litográfia 1968-ban készült, de az Orfeo csoport 2012-ben megrendezett retrospektív kiállításának plakátján is ez szerepelt.

A Kádár-rendszer aktív kultúraszervezésre irányuló munkájára az új gazdasági mechanizmus és a puha diktatúra kedvező hatással volt. Ezzel párhuzamosan az amatőr bábmozgalom

¹⁸³ Állítólag Tarr Béla is a filmes kör tagja volt egy ideig. Kovács István személyes közlésére támaszkodom 2018. május 16-áról.

¹⁸⁴ K, mint kritika, közösség, kísérlet. in: Havas Fanny: Orfeo, Stúdió „K” és a közeg. *Beszélő*, 1. évfolyam 8. szám 30.

¹⁸⁵ Az Orfeo Zenekar egyik alapító tagja volt Vas János (Panyiga), aki tizenhét évesen került kapcsolatba a csoporthoz. A zenekar az 1971-es berlini Rote Lieder politikai dalfesztivál után kezdett el szerveződni az Orfeo vonzaskörzetéből. 1971 őszére összeállt az Orfeo Zenekar. Tagjai: Lantos Iván, Kamondy Ágnes, Dabasi Péter, Forgács András, Forgács Zsuzsi, Oszkay Csaba és Nemes István (Egon). Később csatlakozott hozzájuk Zsigmondi Ágnes. Maróthy János segítségével jutottak ki a '72-es berlini fesztiválra már Orfeo zenekarként. A történelmi, rebellis dalok mellett (betyár-balladák) latin-amerikai forradalmi dalokat játszottak, de a magyar folklór is fontos helyet kapott a repertoárjukban. A '72-es fellépés után azonban szétvált a csapat, hárman maradtak: Dabasi, Panyiga és Lantos, akikhez ezután Balázs János csatlakozott. Az Orfeo-botrány miatt azonban a zenekar minden fellépését lemondták, ahol mégis játszhattak, ott nem írhatták ki az Orfeo nevet. Ezért határozták el, hogy mivel továbbra is játszani szeretnének, akkor meg kell változtassák a nevüket: így alakult meg 1973-ban a Vízöntő Zenekar, akiket emiatt kitagadtak az Orfeóból.

¹⁸⁶ „Bálványos Huba már ismert *Az Ember mértéke* című litójával magas mértéket állít önmaga számára többi munkáinak megítéléséhez. Kemény és súlyos élettényeket jelenít meg a megformálás hasonlóan kemény gesztusaival: *Tabló*, *Utca*, *A győztes ünneplése* és *A két Vetélkedő* című litográfiáin. A szatirikus ábrázolásban is szenvedélyes és komoly.” Ancsel Éva: Fiatal képzőművészek kiállítása. *Világosság*, 1970/ 7. 431.

növekvő támogatása olyan új lehetőségeket teremtett az amatőr csoportok számára, amelyekkel nem csak az Orfeo, de a többi amatőr csoport is élt.¹⁸⁷ Ha a színházi működési formák felől vizsgáljuk őket, akkor fontos kiemelnünk, hogy az Orfeo a Népszínházba való betagozódásáig nem működött intézményes rendszerben: se bemutatókényszer, se cenzúra nem lebegett fejük felett¹⁸⁸. Az egyetlen korlátozó tényező a játszóhelyek hozzáférhetősége volt – nem véletlenül ezeket vonja meg tőlük majd ’73-ban a rendszer a későbbi Orfeo-botrányt követően. A művelődési házakkal kötött szerződések és megegyezések biztosították a csoport számára a térhasználatot, amely viszont bizonyos kötöttségekkel járt már: a művelődési házak vezetői figyelemmel követték a próbákat, a bemutatókat, valamint az előadásokat is. Finanziális támogatásban az Orfeósok nem részesültek, az alkotóknak civil munkájuk volt a csoport mellett, nem az előadásokból éltek, belépőt – a Bread and Puppet társulatához hasonlóan – nem szedtek.¹⁸⁹ Egy időre az amatőr működési forma, a bábesztétika stilizáltsága, valamint az építkezés háromszoros eltávolíttasága tette elérhetetlenné az Orfeót a rendszer számára¹⁹⁰, biztosítva számukra a ’69 és ’75 között folytatott politikai bábszínházi kísérleteik kereteit.

Az Orfeo a többi amatőr bábcsoporthoz hasonlóan a KISZ és a HNF épületeiben kapott helyet előadásainak próbáira és bemutatására. Az első időszakban a bábegyüttes a Kőbányai Ifjúsági Klubban dolgozott, míg a Stúdió a Hazafias Népfronton belül működő Pince Klubban a XIV. kerületben.¹⁹¹ A művelődési házak aktív szerepet vállaltak mind a színházi, mind a bábszínházi

¹⁸⁷ „A sokat emlegetett hatvanas években ugyanis mi komolyan vettük azt, hogy – kompromisszum árán ugyan – de más világ van, lesz, mint volt... Hogy szakítottunk a személyi kultusszal, leszámoltunk a Rákosi-rendszerrel, a szocializmus sztálinista torzulásaival... Így lett progresszív e nemzedék, és alapozta meg a – később hibásnak ítélt – kádári konszolidációt...” in: Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. Budapest, 1990. 44.

¹⁸⁸ „Az amatőr egyes szám első személyben fejezi ki magát, a művész többnyire harmadik személyben. Az amatőr játékos felelőtlenséggel élvezi azt, amit csinál. A művész hivatását, foglalkozását tölti be. Az amatőr vakon szabadítja föl belső vízióit, a profi szabályok ismeretében és reglamájában dolgozik. Az amatőr közelebbi kapcsolatot talál közönségével: barátainak, ismerőseinek, rokonainak, munkatársainak, iskolatársainak ad elő színpadról; ismeri problémáikat, egy közös utalásrendszerbe könnyedén és jegyzetszerűen is bele tud kapcsolódni. A profi színész egy fenyegetően ismeretlen, elvont „közönséggel” találja szemben magát, amelynek érzelmi és gondolati reakciói majdnem kiszámíthatatlanok számára. Ezért az amatőr inkább fölruhátja az általános közegyezményeket és a színházi konvenciókat.” Molnár Gál Péter: *Sebzett kiáltás. Színház, 1970/9.* 31.

¹⁸⁹ „Mindig ingyen lépnek fel.” In: Fesztivál előtt. Gyermejátékok. *Esti Hírlap*, 1972. 06. 20. 3.

¹⁹⁰ „A liminalitás vagy a liminális personae jellemzői szükségképpen bizonytalanok, hiszen ez a helyzet és ezek az emberek kicsúsznak, vagy átfolynak az osztályozások azon hálóján, amelyek rendes körülmények között meghatározzák a kulturális térben elfoglalt állapotokat és pozíciókat.” Victor Turner: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 108.

¹⁹¹ „A Hazafias Népfront gyűjtőhelye volt azoknak, akik nem a pártvonalra követték. Többmindent (sic!) lehetett a népfront szárnyai alatt csinálni. Többek között népfrontklubok alakultak meg. Első ilyen híres klub volt a Béke Klub, ahol az emberek a külpolitikán keresztül érintkeztek egymással. csoportosulás tilalom volt gyakorlatilag az országban. Emberek soha egymással össze nem

amatőrmozgalomban¹⁹² Kiemelt terei lettek annak a népművelési igénynek, amelyet az államosítás után indítottak el és a fiatal réteget célozta meg elsősorban. „Az intézmények vagy embercsoportokat kívántak tömöríteni vagy az emberek csoportjai akartak tömörülni. Vitányi Iván gondolatának parafrázisaként a közösségi művelődési intézmények a befolyásukhoz tartozó emberek identitás- és összetartozás tudatát kívánták megeremteni, tehát vagy a fennálló rendszer legitimációját szolgálták vagy az ellene való harcot legitimálták.”¹⁹³

Az Orfeo a társadalom megreformálására tett kísérletet a házépítésekkel is, amelyekkel a társadalomból kivonulás aktusát valósították meg, így adva választ a menni vagy maradni kérdésre. A kint és bent kategóriái¹⁹⁴ a csoport narratívájában végig meghatározó végletek voltak, ahogyan azok lettek az Orfeóval kapcsolatban álló Halász Péter és a Kassák Ház történetében is. Míg Halászné '75-ben a disszidálást választották, úgy az Orfeo a felnőtt bábelőadások beszüntetése után az itthonmaradás mellett döntött – elhatározásuk konkrét jele a két pilisborosjenői ház. A társadalmi változtatásra irányuló szándékot élesben, a saját körükön, a saját közösségükön belül tették próbára. Az építkezést magát szintén nevezhetjük közös műalkotásnak: a két ház, mint a művészeti és emberi szabadságjogok szimbólumaiként is értelmezhető¹⁹⁵, ahogy annak az átmeneti időszaknak a helyszíneiként is, amely – van Gennep fogalmait beemelve – az „elkülönülés” és a „betagozódás”¹⁹⁶ között helyezkedik el. A

kerülhettek, csak hivatalos helyen, hivatalos gyűlésen. A népfront volt az első, ami megpróbált lehetőséget adni arra, hogy egy fiatal társaság összegyűljön.” Fodor Tamás visszaemlékezése. In: Várszegi i.m. 58-59.

¹⁹² Az 1949-ben létrejött Népművelési Minisztériumban – amelynek hatásköre az iskolákon túli művelődésre is kiterjedt – Révai József miniszter a kulturális forradalom elindítója volt. Programjában a legfontosabb elemek a dolgozó nép mozgósítása, az új szocialista világnézet kifejlesztése, a népnevelés támogatása és a művészet és kultúra nép felé fordítása volt. A művelődési intézményeknek konkrét feladata volt, amely a hatvanas évekre kevesebb figyelmet kapott, enyhülni látszott az a szigor, amellyel ezeket az intézményeket kezelték.

¹⁹³ Koncz Gábor: *Komplex elemzés a művelődési otthonokról (1945-1985)*.

<https://epa.oszk.hu/01300/01306/00013/koncz2.html> Utolsó letöltés: 2020.04.15.

¹⁹⁴ Vö.: „A véletlen és művi elemek elválaszthatatlansága ambivalenciát vont maga után a befogadókban, továbbá a kint-bent, köztér-magántér, publikus-intim kategóriák összemosásával a lakásszínház mint jelenség felforgatta a terek nyugati kultúrában rögzített nemét, mely a lakásbelsőhöz az otthonosság, a házi tűzhely védangyalának tekintett nő és a magánszféra képzetét kapcsolja.” Schuller Gabriella: Szabadság tér 69-85. in: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 231.

¹⁹⁵ „Én például 100%-ig meg voltam győződve akkor, amikor mi elkezdtük ezt a házat építeni, és aztán a másodikat is, hogy amit mi csinálunk, az egy annyira fontos társadalmi kísérlet – hogy egy bizonyos fajta kommunát mi építünk, és együtt építjük – elképzelhető, hogy ez egy olyan modell lesz, ami továbbterjedhet, és átalakíthatja az egész társadalmi rendszer alapjait.” Oszkay Csaba szavait az *Orfeo csoport* c. dokumentumfilmből idéztem.

¹⁹⁶ Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007.

közösségi együttélésre tett kísérlet történetét jelen dolgozat nem szándékozik összefoglalni, erről több tanulmány is született az elmúlt években.¹⁹⁷

„Az Orfeo alkotóközösség, amelyen belül egy bábos és egy színházi csoport működik. Közös elméleti alapokon, de nagyfokú szakmai önállósággal dolgoznak. 1969-ben néhány fiatal képzőművész alapította az akkor még csak bábcsoportként működő együttest, hogy saját műfajuk kommunikációs nehézségeit leküzdve közvetlen kapcsolatot találjanak a társadalmi problémák iránt fogékonyabb fiatal közönséggel. Elvük az volt, hogy a kultura(sic!), – ahogy Gramsci írja – »saját belső énkünk megszervezése, fegyelme, saját személyiségünk birtokbavétele, olyan magasabbfokú (sic!) öntudat megszerzése, amelynek révén képessé válunk történelmi jelentőségünk, az életben betöltött funkcionk (sic!), jogaink és kötelességeink megértésére. «S mivel a megértett világot nem megmagyarázni, hanem marxi értelemben megváltoztatni kell, az orfeosok munkájában döntő szempontot kapott a változtatás igényeinek felkeltése. Péter Brook megfogalmazását használva: »korunk legégetőbb témája a régi és az új (sic!) viszonya társadalmunkhoz, művészetünkhöz, a haladás fogalmához, életmódunkhoz, életünkhöz. Mindig az ember és a körülötte élő-mozgó társadalom közötti kapcsolat ad új életet, mélységet, igazságot az egyén személyes problémáinak.« Az Orfeo olyan közösség, melynek tagjai számára a progresszív elkötelezettségük és alkotómunkájuk adja meg közösségi létük értelmét.”¹⁹⁸

Peter Brook és Gramsci gondolatait építették be művészi programjukba, amelyet a későbbiekben egyetlen sorral egészítenek ki: „A való világot megérteni és megváltoztatni” – ezt az ideológiai programot igyekszik szolgálni az Orfeo a változtatás igényeinek felkeltésével.”¹⁹⁹ A „való világ megváltoztatására” fókuszáló gondolat nem áll távol a kurrens

¹⁹⁷ A teljesség igénye nélkül: Huhák Heléna: Közös élet, közös tér. Az Orfeo csoport kommunája Pilisborosjenőn. *Betekintő*. 2018/2. szám.

¹⁹⁸ Gyerekjátékok színlapja. Forrás: OSA Archívum

¹⁹⁹ Cipolla bácsi bábszínháza színlap. Forrás: OSA Archívum

művészeti eszménytől: a szocialista realizmustól²⁰⁰, amelynek „alapja a társadalmi megújulásba vetett hit.”²⁰¹

Társadalom és egyén kérdése tematizálódik a csoport első olvasásra „naivnak” tűnő ideológiájában: a csoport tagjai a társadalmi változást remélték előidézni, utópisztikus²⁰² társadalmi és színházi kísérletükkel, amelyből érdemes kiemelni, hogy elvetik a színház pusztán önmagáért működő színház elvét, mivel a művészet és a társadalmi problémák kapcsolatát fontosabbnak tartják. Ez érvényes lett mind a báb-, mind az élőszínházi az előadásaikra: a céljuk az volt, hogy olyan témákat keressenek, amelyekkel szimbolikusan társadalmi kritikát fogalmazhatnak meg. Munkafolyamataikat pedig a „*creation collective*”²⁰³ fogalmával írhatjuk le²⁰⁴: közösen dolgoztak az előadásaikon az irodalmi anyagok kiválasztásától kezdve a színpadi megvalósulásáig. „Eszményképünk a közösségi társadalom. Tudjuk, hogy még hosszú és nehéz utat kell megtenni amíg a társadalom fejlődés odáig halad. De úgy véljük, hogy már ma meg kell tennünk minden tőlünk telhetőt ennek érdekében. A jövő kollektív életformájának a csírait látjuk a szocialista brigádokban, melyeknek tagjai együtt dolgoznak, egymást segítve képezik magukat és segítenek másoknak, az egész társadalomnak

²⁰⁰ „A realizmus viszonyokat állít és vizsgál, s akár emberek közötti, akár osztályok közötti, akár történeti korszakok közötti kapcsolatok kerülnek előtérbe, a vizsgálat metodikája jobbra lélektani. [...] a realizmus viszonyokat feltételez, s azokat akár társadalmi, akár történeti összefüggéseiben vizsgálja, mindig a lélektan kérdéseit követi, melynek dramatikus megjelenítése nem a dehumanizálás, hanem a depeszichologizálás.” In: Jákfalvi Magdolna: *A realizmus, mint politikai direktíva*. in: Antal-Pandur-P. Müller i.m. 177-178.

²⁰¹ K. Horváth Zsolt Lukács Györgyöt idézi tanulmányában. K. Horváth Zsolt: *Szocialista realizmus és az ész intermittenciái*. <https://aszem.info/2017/01/szocialista-realizmus-es-az-esz-intermittenciai/> Utolsó letöltés: 2021. 03. 17.

²⁰² Ehhez Foucault meghatározását használom fel: „Az utópiák valóságos hely nélküli szerkezeti helyek, amelyek általános viszonya a társadalom reális terével egyenes vagy fordított analógiaként írható le. Az utópia lehet egy eszményített és lehet egy fonák társadalom is, de mindenképpen olyan teret jelent, amely alapvetően és lényegileg irreális.” Michael Foucault: *Eltérő terek*. ford.: Sutyák Tibor. In: Sutyák Tibor (szerk.): *Nyelv a végtelenhez - Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 150.

²⁰³ Vö. A Living Theater két vezetője, Julian Beck és Judith Malina *Paradise now* c. előadásuk kapcsán a *creative disorder*t nevezik meg a jelenetek szerveződési elveként, míg a Living Theater működését ugyanezzel a fogalommal írták le, mint Fodor Tamás az Orfeót, bár a *Paradise now* előadásban a *creation collective* fogalmát a nézőkre is kiterjesztették. in: P. Müller i.m. 119.

²⁰⁴ „Az én költő és művész barátaimban követelménnyé érlelődött, hogy a *Liberté, Égalité, Fraternité* szentháromsága ne pusztán az alkotó és alkotás, de az alakulat szabadsága is legyen. Azt akartuk, hogy szabad individuumok méltósága, véleményük szabad kimondása, kritikáik élessége az őket képviselő csoportok szabad szerveződésével párosuljon.” Fodor Tamás: *A creation collective mint a független színház kvázi önigazgató modellje*. *Színház*, 2019. November <https://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/> Utolsó letöltés: 2020. 03.23.

a feladatok megoldásában. Ezekre a szocialista brigádokra minden nehéz helyzetben lehet számítani. Ilyenekké szeretnénk válni mi is.”²⁰⁵

Miként a húszas években Palasovszky Ödön kórusdrámája a munkásmozgalom és a „cselekvő munkásember” dicsőítéséről szól, ²⁰⁶ úgy az Orfeo előadásai (mind a báb, mind az élőszínháziak) is a „kisemberek” harcát próbálják meg artikulálni, a munkásosztály problémáit megmutatni.²⁰⁷ Visszaemlékezéseik szerint az Orfeo részvételi forma volt, amivel a társadalomba szerettek volna, mint egy ajtón, benyitni, hogy utat engedjenek azoknak a gondolatoknak, amelyekkel az akkori fiatalság foglalkozott. Mivel tapasztalataik szerint a hatvanas évek végén Magyarországon nem volt demokrácia, se munkáshatalom, ²⁰⁸ ezért ezeket az újbaloldali eszméket próbálták meg átültetni a színház eszközeivel előadásaikba.

Az Orfeo csoport működési modellje ekkoriban nem számított egyedülálló kezdeményezésnek az államszocializmus árnyékában,²⁰⁹ mégis külön hangsúlyossá tette a kimondott, programmá emelt szándéka volt, hogy konkrét társadalmi problémákkal foglalkozzanak és a közönség azon rétegét szólítsák meg, amelyre a hagyományos színház kevésbé fókuszál²¹⁰. Az Orfeo tagjai ezért vitték előadásaikat munkásotthonokba, ahol beszélgetéseket szerveztek azok után, így próbálva megfogalmazni, megközelíteni ennek a munkásosztály a problémáit.²¹¹ Az egyik

²⁰⁵ Levél Kádár Jánosnak. Forrás: Kamondy Ágnes magángyűjteménye.

²⁰⁶ Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd-színház-politika*. Budapest, Balassi Kiadó, 2006. 64.

²⁰⁷ „Az Orfeo esetében az én kutatásom szerint ez úgy ment, hogy keletkezik egy újszerű csoport a művészeti térben, amely kihívja a domináns társaságot, a saját szimbolikus és egyéb állításai mentén. A fő kérdés, a „Ki tudja a népet autentikusan reprezentálni?” ebben a pillanatban eltérő artikulációkat kap.” *A domináns hatalom az ellenállását is meghatározza. Interjú a Balra át - Jobbra át! - kiállítás kurátoraival* i.m.

²⁰⁸ Götz Eszter: *Teremtett lények, Malgot István szobrai*. Budapest, Kláris Kiadó, 2012. 158.

²⁰⁹ 1966-ban Gerhard Wolfram és Horst Schönemann szocialista népszínházat hoztak létre Halléban, hogy megszólítsák azt a munkás réteget, akik eddig nem jártak színházba. Olyan demokratikus működéssel kísérleteztek, amelyben a társulatnak széles körű beleszólási és együttdöntési jogot adtak, bevonták az egyetemistákat és a környék nehézipari üzemeinek munkásait. Kísérlet maradt csupán a kezdeményezés, de bemutatták Hermann Kant *Aula* című regényének színpadi adaptációját és *Az ifjú Werther szenvedéseit* is.” Györi László: *Színház az NDK-ban* In: Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*. Budapest, Corvina-Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. 2011. 254.

²¹⁰ Az amatőr bábmozgalom egyik célja egybe esett ezzel a törekvéssel: a fővárosra korlátozódott bábjátékot eljuttatni a vidéki közönség számára is.

²¹¹ „KA: És hát akkor ilyen kiscserkész módjára kijártunk, például Csepelre, hogy a munkásosztályba bevisszük a forradalmi kultúrát és előadásokat tartottunk olyan képzőművészekről, akikről úgy gondoltuk, hogy baloldali üzeneteik vannak. ... Csepelen a munkásotthonban, ez akkor szerveződött. Ez egy ilyen nagy, kulturális centrum, azt hiszem a Vasműé volt, most az utóbbi években megy a balhé rajta mert az önkormányzat el akarta venni, de végül is nem sikerült. Ez tényleg egy ilyen munkásközpont volt. Kiállítást szerveztünk a magunk munkáiból, a főiskolán szerveződött ez a társaság, aki kiállított. Arra már tényleg nem emlékszem ki találta ki, valószínűleg a Malgot István, hogy a

legfontosabb vita, amit az Orfeo dokumentumfilmben felhoznak, az a Szociofotós csapaté volt: nem tudták eldönteni, hogy szabad-e egy roma nőről készült fotón rajta hagyni a karórát, vagy sem. Egyes érvelés szerint ezzel nem azt mutatják meg, amit szerettek volna, nem azt a mélyszegénységben élő, egzisztenciális válsággal küzdő képet tükrözik, amelyet egyébként látnak. A többiek ezzel szemben szerint az óra levágása képhamisítás lett volna. Végül Malgot István utasítására levágták az órát a képről.²¹² Az Orfeo egyik markáns jellemzője a szolidaritás volt, amellyel megpróbáltak közelíteni az elnyomott (munkás) réteg felé. Kérdésként merül fel bennem, hogy ez a szándék mennyiben valósulhatott meg az Orfeo értelmiségi fiatalokból álló körein belül, valamint az, hogy előre megképzett ideáikkal mennyiben tudtak valóban szociálisan érzékeny vagy fontos témákhoz fordulni – és ebben a bábélmények műfajisága hogyan segítette őket. Kutatásom során többször felmerült bennem a gondolat kísérlet lehetősége, hogy ha az Orfeo nem a művészi, hanem a vásári bábjáték hagyományát építi újra, forgatja át előadásaiba, vajon a közvetlenebb keret mennyivel lehetett volna hatékonyabb a művészi bábjáték stilizált kettős beszédének árnyalatainál.

A Barna Imre, Kenedi János, Sulyok Miklós és Várady Szabolcs által szerkesztett *Napló* előszavában Sulyok kiemeli, hogy szerinte 1977-ig a Kádár érában semmilyen politikai ellenzéki tevékenység nem folyt.²¹³ Az Orfeo sosem szervezett szamizdat akciókat, nem vonult ki az utcára protestálni nyilvános tüntetéseken, mint a Bread and Puppet New York-ban. Az Orfeo kerülte azokat a direkt formákat, amelyekkel nyíltan szembe kerülhetek volna a rendszerrel – az együttélésre tett kísérletükkel is inkább megkerülték azt.²¹⁴ A közösség erejében bíztak: egyrészt intenzív kapcsolatot ápoltak a közönségükkel, amely főként a végzős gimnazisták és a fiatal egyetemisták közül került ki, de játszóik, alkotóik is ugyanebben a korosztályban mozogtak. (Kérdés, hogy mennyiben nevezhető ifjúsági színháznak az Orfeo az aktuális fogalmainkkal²¹⁵.) Másrészt a mikro-közösségre támaszkodtak: a próbák, az előadások

képzőművészeten kívül más lehetőségeket is kellene keresni, ami azért kapcsolódik a képzőművészethez.” In: Tóth-Komjáthy interjú.

²¹² Malgot István beszélgetése Tóth Réka Ágnessel 2016. november 14-én Budapesten.

²¹³ „Nyilván: minél keményebb egy diktatúra, annál többet számít a legkisebb engedetlenség is. ... Konkrét álampolgári engedetlenséget kevesen és ritkán engedhetek meg maguknak. [...] Hogy tényleg a diktatúra volt-e ilyen erős, vagy talán már akkor is távolabb voltak az államengedetlenség határai, mint ahogyan feltételeztük, ezt soha nem fogjuk megtudni. Viszont tény az, hogy Harasztit saját művének 13 példányban való legépeléséért perbe fogták.” Barna Imre-Kenedi János-Sulyok Miklós-Várady Szabolcs. (szerk.): *A napló 1977-1982 (Válogatás)*, Budapest, Minerva Kft, 1990. 5.

²¹⁴ „A Kádár-rendszer alatt nem lehettek működőképes közösségek. Ami létrejött, azt szétverték.” In: Götz i.m. 160.

²¹⁵ Vö.: „A színház politikusságáról szóló vitában azonban méltatlanul kevés szakmai figyelem jut az olyan részvételi színházi formáknak, mint a társadalmi színház, fórumszínház vagy a komplex színházi

és a bábjáték kollektív, közösségformáló erejére.²¹⁶ Mivel több dokumentumban is Malgot István van megnevezve a csoport vezetőjeként, az amatőr bábos csoportok pedig, még a felülről irányítottak is, általában egy karizmatikus alkotó köré összpontosultak, csakúgy, mint az amatőr színházi mozgalom nagyobb együttesei²¹⁷, ezért elengedhetetlen, hogy Malgot Istvánnal külön is portréjával is foglalkozzunk az Orfeo kutatása közben.

Malgot István 1941-ben született Szombathelyen. Édesapja elesett a Don-kanyarnál, édesanyja takarítónőként dolgozott. 1955-től a Savaria Gimnáziumban tanult – az újonnan alapított iskolát főleg NÉKOSZ-os²¹⁸ tanárok vezették. Bár 1956 októberében magyartanára megtiltotta neki, hogy kimenjen az utcára, Malgot mégis kiszökött, így láthatta meg a menet élén menetelő tanárt, akit még abban a tanévben elbocsájtottak.²¹⁹ 1959-ben magánúton érettségizett le, szintén Szombathelyen, majd Budapestre költözött, ahol segédmunkásként dolgozott: kárpitos üzemben, öntödében, majd egy csőszerelő brigádnál. Ekkoriban elvitte Füst Milánhoz a verseit, aki fogadta, végighallgatta, tanácsokkal látta el. Neki mutatta meg az első szobrait is. 1961-ben nyert felvételt a Magyar Iparművészeti Főiskolára, ahonnan háromnegyed év után kizárták a szocialista erkölcs bomlasztásának vádjával.²²⁰ Mesterét, Borsos Miklóst²²¹ is ebben az évben

nevelési előadások, holott ezek a színházi gyakorlat és a színház, mint nyilvános térhasználat radikális újragondolásából jöttek létre.” Kricsfalusi Beatrix: *A reprezentáció politikája*. <http://szinhaz.net/2014/07/22/kricsfalusi-beatrix-a-reprezentacio-politikaja/> Utolsó letöltés: 2021. 03. 14.

²¹⁶ „Németh Ilona: Számomra a bábozás is alapvetően közösségi élményt jelentett. Nagyon jó volt együtt dolgozni. Például azt megérezni bábjátékosként, hogy milyen egy bábót közösen mozgatni.” Sándor L. i.m. 183.

²¹⁷ „Az amatőr színjátszásra általánosan is igaz, de az amatőr színházakra különösen, hogy a társulatok léte vagy nem léte, működésük színvonala, stílusa, profilja mindenekelőtt és elsősorban a rendező személyiségén múlik. Bár egyes csoportokban ténylegesen közösségi munka folyik - egyidőben ezt úgy is deklarálták, hogy az előadásokat kollektív alkotásoknak nevezték -, az előadások, az együttesek gondolkodás- és játékmódja egyetlen ember domináns voltára utal.” Nánay István: *Amatőr színházak tündöklése és bukása*. In: Színháztudományi Szemle. 19. Budapest, 1986. https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sztsz_19/?query=%22dühöngő%22&pg=180&layout=s Utolsó letöltés: 2020. 12.20.

²¹⁸ 1946-ben alakult meg a Népi Kollégiumok Országos Szövetsége, amely 1949-ben feloszlattak. A legelső népi kollégium 1939-ben jött létre, Bolyai Kollégium néven (1942 után Györfly Kollégiumként hívják). Mellette működött a Petőfi Sándor Kollégium, a kettőből állt össze 1946-tól a NÉKOSZ. Pedagógiai módszertanukat a kor legjobb szakemberei állították össze: Mérei Ferenc és Hegedűs Géza. Céljuk olyan bentlakásos iskolák létrehozása volt, amelyekben paraszti származású gyerekeket válogatták össze az osztályokhoz. Elhíresült indulójuk a *Sej, a mi lobogónkat* c. dal, amely miatt a „fényes szelek” szóösszetétel elhíresült. Ezen a néven mutatta be filmjét Jancsó Miklós 1969-ben. A NÉKOSZ főtitkára, Kardos László, 1948. március 15-én Kossuth-díjat kapott a népi kollégiumok pedagógiájáért.

²¹⁹ Götz i.m. 152.

²²⁰ Uo. 218.

²²¹ Borsos Miklós (1906-1990) szobrász, éremművész, grafikus.

távolították el pozíciójából, Malgot szerint azzal a váddal, hogy idealista szellemben nevelte az ifjúságot. Ekkor egy ablaktisztító brigádnál kezdett el, és majdnem két évig állásban is maradt, amíg 1964-ben felvették a Magyar Képzőművészeti Egyetemre, szobrász-rajztanár szakra. Például ennél az ablaktisztító brigádnál adott valaki a kezébe először Rilket, nem meglepő tehát, hogy később is meghatározó időszakként tekintett erre a két évre, amelyet ebben a közegben, főleg börtönviselt értelmiségiek között töltött el. A főiskolán *Fórum* címmel művészeti-közéleti esteket szerveztek, ekkor ismerkedett meg Jancsó Miklós, Nagy László és Huszárik Zoltán munkáival. Két felfüggesztést követően 1973-ban diplomázott. Mestere volt Somogyi Tamás²²², valamint Kerényi Jenő²²³ alkotásai is nagy hatással voltak rá.²²⁴ 1966-ban a Pór-féle maoista összeesküvés²²⁵ negyedrendű vádlottjaként két hónap magánzárkára ítélték. 1969-ben alapította meg az Orfeo Együttest, amelynek folytatásaként a Népszínház utazó társulatába került a bábos csoport és Malgot is rendezőként. Itt főleg gyerekeknek szóló előadásokat rendezett (ilyen Rodari *Hagymácskája* 1978-ban, szintén 1978-ban az *Előadás után*, majd 1980-ban a *Presszó*). 1983-ban a Gyurkó László-Jancsó Miklós vezette Kecskeméti Katona József Színházba szerződött, ahol három évig vezette a mozgás tagozatot. Itt tiltották be Jancsó előadásai mellett Malgot *Dromlet* című Hamlet-újragondolását.²²⁶ 1987-ben hozta létre A Hold Színházát, amely Soros-ösztöndíjjal működött egészen 1993-ig, amikor a XVI. Kerületi Világ mozi átalakításával megalakult a Holdvilág Kamaraszínház, amely máig működik. 1992 és 1993 között a József Attila Tudományegyetemen tanított színházelméletet és színházi gyakorlatot. 1995-ben lovari nyelvű cigány fiatalokkal hozott létre közösségi színházi előadásokat. 1997-ben felhagyott mindenféle színházi tevékenységgel. 2000-ben megjelent *Barangolások Cambodiában* könyve, amelyet hat évvel később újra kiadtak *Korábban indulj. Barangolások Cambodiában* címmel. Másik könyve, *A cigány hold*, először 2001-ben jelent meg, majd 2006-ban újra, ebből filmet rendezett *A cigány hold, egy cella képei* címmel, amelyet

²²² Somogyi Tamás (1958-) szobrász.

²²³ Kerényi Jenő (1908-1975) Kossuth-díjas szobrász, az Osztapenko-emlékmű megalkotója.

²²⁴ Götz i.m. 194.

²²⁵ 1964-ben Pór György Bencze Sándorral alapított egy baráti kört, amelyből 1966-ban a KISZ-n belül megalakult a Vietnami Szolidaritási Bizottság. A bizottság tagjai „vietnami vásárnapokat” szerveztek, röplapokat nyomtattak és osztogattak, több szolidaritási akciót is szerveztek, főként engedély nélkül, ezért 1966-ban feloszlatták a bizottságot. Pór Györgyöt Haraszi Miklóssal együtt kirúgták az egyetemről és rendőri felügyelet alá helyezték. 1967-ben megjelent a Magyar Forradalmi Kommunista Csoportja, akik kidolgoztak egy 36 pontból álló programfelhívást, amely gyűjtőpontnak bizonyult az 1968 májusában lezajlott perhez, amelynek során Pór, Bencze és Simon letöltendő börtönbüntetést kapott, Malgot, Dalos György, Révai Gábor, Gáti Tibor és Gáspár Judit pedig próbaidőt. Malgot visszaemlékezése szerint két hónapig tartó magánzárkára ítélték.

²²⁶ 1984-ben kezdték el próbálni a *Dromlet*-et, amelynek zenéjéhez Malgot Nagy Ferót kérte fel. Már próbáltak, amikor 1986-ban Jancsót és Hernádit eltávolították a színházból, emiatt az előadást sem került bemutatásra. Végül 1987-ben Katona Imre rendezte meg az Egyetemi Színpadon.

a 2002-es Filmfesztiválon vetítettek le. Harmadik könyve, a *Fuldokló isten*, 2007-ben jelent meg. 1973-tól 1999-ig Pilisborosjenőn, 1999-2016-ig Maglódon lakott, jelenleg Tengődön él. 2015. november 15-én nyílt meg életműkiállítása a Múcsarnokban, amelyet 2016. január 31-ig lehetett látogatni. Malgot politikai útja 2004-ig tartott, amíg a FIDESZ tanácsadójaként dolgozott, utána visszavonult a politikától. 2005-ben még polgári körösként egy éles hangvételű cikkben bírálta Orbán Viktor előző éves népszavazását a Szövetség oldalain, amely a Nemzeti Kör lapja volt, és önállóan finanszírozta annak működését. Malgot az Orfeo bábelőadásaira átmeneti fázisként tekintett, amely a képzőművészet és a színház között helyezkedik el egy kereszteződésben, és ahonnan az élősínház formaisága felé indult el a kecskeméti előadásaival.

Visszaemlékezései szerint ő nem irányította a csoportot, amely sosem volt kommuna,²²⁷ a Toldiban bemutatott dokumentumfilm után pedig nyilvánosan mindenkitől bocsánatot kért, és bár a legtöbb Orfeós alkotóval folytatott interjú során eljuthatunk azokhoz a személyes traumákhoz, amelyek árnyalják a csoport mindennapi életének történetét, ezt a kérdést részben körül járta a 2019-ben az OSA-ban megrendezett *Balra át, jobbra át – Művészet és politikai radikalizmus a Kádár korban* címet viselő kiállítás egyik szekciója, amelyben az Orfeo és az Inconnu²²⁸ csoportokat állította egymás mellé és mutatta be működésük hasonlóságait és különbözőségeit.²²⁹ Jelen dolgozat szerzője kutatásában alkotás-szociológiai szempontokból nem vizsgálta meg az Orfeo Bábegyüttes működését.

²²⁷ „A kommuna *szabadon választott* közösség. Tagjai közé azok tartoznak, akik tagjai akarnak lenni, s akiket a közösség *minden* tagja mint ilyet elfogad. A kommunába *egyének* lépnek be; a belépő családok minden egyes felnőtt tagja, mint egyén lesz kommunatag. A létszámnak természetesen biztosítania kell azt, hogy a kommuna ügyeit *közvetlen* demokratikus formában lehessen intézni.” In: Heller Ágnes-Vajda Mihály: Családforma és kommunizmus. *Beszélő* 3. évfolyam 1. szám <http://beszelo.c3.hu/cikkek/csaladforma-es-kommunizmus> Utolsó letöltés: 2019. 05. 21.

²²⁸ 1978 tavaszán egy ceglédi ifjúsági találkozón mutatkozott be a csoport tűzzománcokkal, grafikákkal és szobrokkal Bokros Péter, Molnár Tamás és Csécsely Mihály. Csak később kezdték el az *Inconnu* nevet használni, amikor becsatlakoztak a „mail art-mozgalomba”, amelynek az volt a módszere, hogy a levél feladóijához írták a küldemény valódi címzettjét, a címzetthez viszont egy nem létező címet adtak meg, így rákerült a borítékra, hogy az ismeretlen (inconnu), amely jelzéssel a feladóhoz továbbították azt. Így a feladók valójában sosem szerepeltek a küldeményen. Állandó székhelyük Szolnok volt, amíg a nyolcvanas években Budapestre menekültek, részt vettek a Demokratikus Ellenzék szerveződéseinben és megalapították az *INCONNU Press*-t. A csoportnak szerepe volt a 301-es parcella felfedezésében, majd Nagy Imre újratemetésében is.

²²⁹ *A domináns hatalom az ellenállását is meghatározza. Interjú a Balra át - Jobbra át! - kiállítás kurátoraival.* i.m.

6. Az Orfeo Bábegyűttes előadásainak rekonstrukciója

Az Orfeo formakánonja viszonylag szűk keresztmetszetben vizsgálható csak, mivel összesen hét előadásról beszélhetünk. Nehezen rekonstruálható a rendezői koncepció és a dramaturgia, ahogy a színészi játék is a felvételek hiánya miatt. A bábok és a díszlet a fennmaradt fotók alapján vizsgálható és írható le, de pontosabb technikai paramétereket csak az egyes alkotók visszaemlékezéseiből rögzíthetünk. Bizonyos esetekben konkrét állításokat is csak nagyon nehezen vagy bizonytalanul tehetünk a tárgyi dokumentáció hiánya és a személyes visszaemlékezések pontatlansága miatt. A rekonstrukcióban egyszerre volt feladat az előadások körülményeinek rögzítése, majd a tulajdonképpeni rekonstrukció – ez a két folyamat oda-vissza hatott egymásra a kutatás során.

A hiányok ellenére felrajzolhatunk egy bizonyos fejlődési ívet az Orfeo bábelőadásainak vizsgálata során. Láthatjuk, hogy az első előadásuk (*Orfeo szerelme*) után milyen tanulságokat vontak le a bábesztétikai nehézségekből. Hogyan jutottak el a figurális bábszínház után a tárgyanimációs művészethez (*Gyermekjátékok*), a felnőtteknek szóló előadásoktól a gyerekközönségig, majd vissza. A kesztyűsbáboktól a bunraku technikáig, a festett díszletektől és az asztali bábtól az üres tér és a fény térkijelölő alkalmazásáig. Miként tolódtak el az előadások hangsúlyai a képzőművészet felől a szövegek irányába. Az irodalmi adaptációtól a történetek absztrahálásáig, így jutva el azokhoz a művekhez, amelyeket az együttes közösen kialakított, folyamatosan konstruálódó gondolatiságához választottak, és nem fordítva. Felfigyelhetünk rá, hogyan fókuszáltak a szövegek központúság helyett a bábok, a mozgás és a fény szerepére. Láthatjuk, ahogyan elfordultak az illusztrálástól, inkább a történetek lényegi összefoglalását, mintegy kivonatát mutatták meg stilizálva az előadásaikban, amelyeket feketeszínházi stílusban, fényutcákban hoztak létre.

Hagyományos drámai szöveggel csak egyszer kíséreltek meg dolgozni, a *Mockinpott úrnál*, ettől eltekintve vagy elbeszélői költeményeket, lírai oratóriumokat használtak (*Orfeo szerelme*, *Tékozló ország*), vagy egy regényt adaptáltak a szöveg elhagyásával (*Cipolla bácsi bábszínháza*) vagy pusztán etűdökből összeállított, performatív tárgyjátékot mutattak be, amely minden szövegszerűséget mellőzött (*1514*, *Gyermekjátékok*, *Papírszínház*). Az *Orfeo szerelme*

szövegét felvételtől játszották be, kvázi narrálták az előadás során,²³⁰ az *1514* szövegéről sajnos nem tudunk pontos információt, de a *Mockinpott*ban a szöveg eltűnt az előadásból és a soron következő *Gyermekjátékok*ban sem tért vissza. Az elnémulás időszakában a bábok vizuális jegyei vagy a tárgyak metonimikus reprezentációja váltak hangsúlyossá. A *Cipolla bácsi*ban már csak egy idézet hangzott el felvételtől, a *Tékozló országban* pedig a költői szöveg zenei kísérettel, valamint énekelve jelent meg.

Az előadások témáját tekintve: foglalkoztak történelmi eseményekkel (*1514, Tékozló ország*) és Akárki-allegóriákkal (*Mockinpott úr kínjai és megpróbáltatásai*). Látnunk kell, hogy az első fejezetekben vizsgált performatív aktusok nem képezték részét előadásaiknak, nem fordultak el se a performatív, se a happening műfaja felé. Céljuk nem a hagyományos előadóművészeti keretek fellazítása vagy dekonstrukciója volt. Legtöbbször meglévő színházi formákat, megírt irodalmi anyagokat használtak fel. A bábegyüttes színházi politikája nem a bábszínházi formanyelv kimozdítására és megújítására, inkább társadalmi-politikai kérdések tematizálására fókuszált.

Különböző bábos formákat használnak: skálájuk a kesztyűs bábtól²³¹ a pálcásig²³² terjedt. Többször előfordult, hogy nem csak egyfajta technikával dolgoztak az adott előadásban, nem homogén esztétikát²³³ képviseltek, hanem váltogatták a bábfajtákat egyes előadásokon belül. Ilyen vegyes-típusú előadás volt a *Cipolla bácsi bábszínháza*, amelyben egyszerre alkalmaztak pálcás és a kétdimenziós síkbábokat. A *Mockinpott* bunraku²³⁴ bábjait két ember mozgatta, ez lényeges változásnak számított bábesztétikájukban,²³⁵ mégsem maradtak meg a későbbiekben a bábfajtánál. A bábok vizuális jegyei tervezőről tervezőre változtak, így nem beszélhetünk

²³⁰ A narrálás bábos hagyománya a képmutogatásra vezethető vissza, amikor énekkel vagy zenével kísérték az elmesélt történetet.

²³¹ Európa legrégebbi bábfajtája, Magyarországon a vásári bábjátékokban volt népszerű típus. A bábos a kézfejére húzva irányítja a figurát.

²³² Vezetőpálcával mozgatott báb. A pálcákat a fejhez, a háthoz és a kezekhez szokták rögzíteni. Előképe az indonéz wayang.

²³³ „Így nevezzük azt a kifejezési formát, amely tisztán a klasszikus bábjáték eszközeivel dolgozik. Nem keveri bele más műfajok eszköztárát, lehetőleg az élő színészt sem. Nem alkalmaz elidegenítő hatáselemeket, illúziót kelt, gondosan ügyel a bábjáték egyneműségére, ahol az előadás minden látható része, a báb és a díszlet a képzőművészet formanyelvén jelenik meg.” Balogh Géza: *Mi a báb?* In: Balogh Géza: *Fejezetek a bábjáték történetéből*. Budapest, OSZMI – Séd Nyomda, 2015. 13.

²³⁴ A japán bunraku technika itt hátsó mozgatású bábót jelent. Eredetileg hárman mozgatják a nagyobb méretű bábót, csak a főmozgatónak lehet látni az arcát játék közben.

²³⁵ Ezt az újítást Németh Ilona tervezői munkái és a Stúdió K báb előadásai tovább fejlesztették és védjeggyüké vált.

egységes vagy egységesített tervezői stílusról sem. A figurák elrajzoltsága, a groteszk-abszurd látványvilág viszont közös jegyei lettek: a torz, emberi utáni formák, a különböző anyagok használata (a zsákvászonról a selyemig) vagy a használati tárgyak beépítése az előadásban. A csoport tagjainak hangsúlyosan képzőművészeti elköteleződése is tagadhatatlan. A bábok nem idillisztikus, emberléptékű képet mutatnak, az ember figuratív utánzása alig céljuk, helyette az alkotók képzőművészeti előtanulmányai, valamint vizuális látásmódja vált rajtuk keresztül láthatóvá és dominánssá. A bábok ezen felül nem csupán egymással, de a mozgatókkal is kapcsolatba lépnek: a harmadik (*Mockinpott úr*) előadás után elvetették a teljesen fekete színházi látványt, a fényutcaába benyúló bábokat és az asztali bábjátékot, szabadon használtak emberi kezeket és lábakat a bábok megjelenítésekor (már a *Mockinpott úr*ban is láthattunk erre irányuló kísérletet). Tehát a báb protézise lesz a mozgató keze, amely láthatóvá válik a mozdulatok közben, a mozgató testével együtt. Ez a bábos második felszabadulása a paravános játék elvetése után: ember és báb kapcsolatának megjelenítése és alkalmazása a bábszínpadon. Az előadások tere egyre inkább kiürül és a bábok, illetve tárgyak lesznek fontosak a fekete színpadon, a fekete térben, a mozgatók saját testének részleteivel kiegészülve. A bábok mellett meg kell említenünk, hogy az élőzene az előadások meghatározó eleme volt: az *Orfeo szerelmében* a gitár, a *Mockinpott*ban a hegedű kapott fontos szerepet, igaz, az 1914-ben már felvett zenével dolgoztak. A *Cipollában* és a *Tékozlóban* visszatértek a dalok (*Sej-haj, Rozi, Jaj, cica...*). Naturalista-realista festett díszleteik (kupleráj, trón) a második előadás után eltűntek, helyettük jelképek jelennek meg: ilyen a kétszer is visszatérő pókháló, amely az 1914-ben jelenik meg és végig kíséri az Orfeo bábelőadásait, majd később Malgot István egész tervezői látványvilágának fontos része lesz.

Az Orfeo közösségformáló gondolkodásában a saját, csoportszintű működés mellett kiemelt szerepet játszott a közönséggel való kapcsolattartás²³⁶: az előadások nem értek véget a tapssal. Elválaszthatatlan részeik voltak a nézőkkel folytatott beszélgetések, amelyek során az előadáshoz kapcsolódó politikai-társadalmi kérdésekről osztották meg gondolataikat egymással. A nézői interakcióban megképződött politikusság így vált olvashatóvá: a befogadót nem hagyták magára a színházi eseménnyel, nem küldték haza a ki nem mondott gondolatokkal és üresen hagyott csendekkel. Szándékuk a hatvannyolcas szellemiségben fogalmazódott meg, miszerint „létre lehet hozni a színház egy új formáját, amely nyitott közösségi tereken és

²³⁶ Szovjet import volt a színész-közönség találkozó is, amely során lehetőséget biztosítottak a nézői bírálatnak, ezzel „demokratizálva” a színházi működést. in: Heltai Gyöngyi: *A politikai beavatkozás szintjei*. in: Antal et alii (szerk.): i.m. 152.

interaktív kapcsolatokon alapul, nem pedig passzív fogyasztói közönségen”.²³⁷ Mindegyik előadás után beszélgetést tartottak,²³⁸ külön klubot is létrehoztak a politikai kérdések megvitatására: ez volt az Angela Davis Klub, amely a Kinizsi utcában jött létre. Vitaesteket és filmklubokat is tartottak, többször hívtak meg vendégeket előadni: Heller Ágnes²³⁹ a kommunák kialakulásáról adott elő a csoportnak. Tordai Zádor²⁴⁰ visszajáró vendég volt, ahogy Pilinszky János²⁴¹ is. Vekerdy Tamás²⁴² relaxációs tréninget tartott, és tudjuk, hogy Király István²⁴³, Gyurkó László²⁴⁴ és Vitányi Iván²⁴⁵ is részt vett ezeken a politikai szabadiskolás előadásokon. Ide hívták meg Forgács Péter javaslatára Hollós Ervint²⁴⁶ is, akivel az ekkor kialakult vitát követően indultak el a rendőrségi kihallgatások.²⁴⁷

6.1 Che Guevara alászáll: *Orfeo szerelme*

Bemutató dátuma: 1970. április 14.

Bemutató helye: Kőbányai Ifjúsági Ház

Szerző: Györe Imre

Zeneszerző: Vas János

Díszlettervező: Komjáthy Anna

Fénytervező, technikus: Trnka Imre

Színészek: Fábry Péter, Németh Ilona, Janisch Kornélia, Englert Judit, Zsigmondi

Ágnes, Dósa Éva és Kiss Mihály.

Rendező: Malgot István

²³⁷ P. Müller Péter David Miles fordítását idézem. P.Müller Péter: *A lázadók színháza-1968*. in: Antal et alii (szerk.): i.m. 108.

²³⁸ „Egy hétvégén négy előadást tartottunk, szombaton kettőt, és vasárnap kettőt. Az előadások után viták voltak, politikai jellegűek: a pártról, az emberekről, a mozgalomról, a politikai fegyverekről, stb.” Fodor Tamás visszaemlékezése. In: Várszegi i.m. 59.

²³⁹ Heller Ágnes (1929-2019) Széchenyi-díjas filozófus, esztéta, egyetemi tanár.

²⁴⁰ Tordai Zádor: Két szék között a padlón. Avagy laudatio Gaál Erzsébet emlékére. *Színház*, 1998/11. 28.

²⁴¹ Pilinszky János (1921-1981) Baumgarten-, József Attila- és Kossuth-díjas költő.

²⁴² Vekerdy Tamás (1935-2019) pszichológus, író.

²⁴³ Király István (1921-1989) irodalomtörténész, országgyűlési képviselő.

²⁴⁴ Gyurkó László (1930-2007) író, újságíró, színigazgató, országgyűlési képviselő.

²⁴⁵ Vitányi Iván (1925) szociológus, esztéta, politikus.

²⁴⁶ Hollós Ervin (1923-2008) egyetemi tanár, propagandaanyagok szerzője.

²⁴⁷ Sándor L. i.m. 288.

Színháztörténeti kontextus

Az *Orfeo szerelme* a csoport első elődása volt, egyben névadója, bár erről nem tudunk pontos információkat. A szövegválasztás körülményeiről is csak keveset, kizárólag annyit, hogy a csoport már az előadás próbafolyamatát megelőzően járt fel Györe Imréhez a lírai költeményről beszélgetni.

„A cselekmény röviden annyi, hogy Orfeótól elrabolják a szerelmét – ami maga a forradalom –, ő utána megy, az úton különféle emberekkel találkozik, akik segítik vagy ellene vannak. Epikus vers volt, Guevara bolíviai útjáról szólt, mai véleményem szerint nem annyira jó mű, de az akkori gondolkodásunkra nagyon jellemző. Az emberek elé akartuk vinni a baloldaliságunk, és ez a szöveg abszolút alkalmasnak látszott erre.”²⁴⁸

Láthatjuk, hogy a szöveg kiválasztásához erősen kapcsolódik a szerző személye: Györe Imre költő a *Tűz-tánc* nemzedékhez tagja volt.²⁴⁹ A szövegválasztás kijelölte az előadás politikusságának kereteit.

Az előadás bemutatójáról nem maradtak fent pontos információk, de a legelső színlapon²⁵⁰ 1970. április 14-én olvashatunk – ez azonban megtévesztő lehet, mert nem nyomtatott dátum szerepel a színlapon, hanem kézzel lejegyzett. A Fővárosi Művelődési Ház 1970. április 17-ére küldte ki a meghívókat az Orfeo előadására, és az azt követő vitára, majd az őszi Báb és Pantomim fesztivál előkészítésére.²⁵¹ A meghívók alapján arra következtethetünk, hogy a Kőbányai Művelődési Házban dolgozó együttes először egy zárt(abb) körű munkabemutatót tarthatott, majd három nappal később a hivatalos premiért. A művelődési ház vezetője, Benkő Éva léphetett kapcsolatba az amatőr bábosztály referenseivel és hívhatta meg őket az együttes első előadására, így tarthatták meg a második bemutatót már az amatőr bábmozgalom irányító szervének képviselői előtt.

²⁴⁸Götz i.m. 158.

²⁴⁹Györe Imre (1934-2009) az 1958-ban megjelent *Tűztánc* antológia után lett ismert, melyben baloldali költők szolgáltak meg az '56 utáni kiegyezés szellemében (a költők között volt Váci Mihály, Kalász Márton és Garai Gábor is). A *Tűztánc* rövid sikere után többen gyanúsak lettek a hatalom számára a baloldali radikalizálódás miatt, ezért figyelni kezdték őket, miközben megfosztották a publikálás lehetőségétől. Ezt nevezi Komjáthy Anna a vele készített interjúban Imre Katalin-körnek. Imre Katalin 1989. október 23-án kivetette magát lakása ablakából.

²⁵⁰PIM-OSZMI. Bábtár. Kézirattár. R/2020. Orfeo szerelme színlap.

²⁵¹PIM-OSZMI. Bábtár. Kézirattár. R/2020. Meghívó a Fővárosi Művelődési Ház Báb-pantomim Szakbizottságától.

A színháztörténeti kontextusának vizsgálatát a bemutató időpontja határozza meg. 1969-ben alakul a csoport, a bemutatót 1970-ben tartják. Azt a társadalmi-színházi diskurzust, amelybe az előadás és az alkotói bekapcsolódtak, a hatvannyolcas események elemzésével térképezhetjük fel az előadás színháztörténeti kontextusának részeként.²⁵² Jelen esetben nem a cseh, hanem párizsi események hulláma ért el a színházi alkotókhoz, amelyben az Odeon elfoglalása és hónapokon át tartó megszállása szimbolizálta a társadalmi-művészeti forradalmiságot.²⁵³ Az 1968-ban betiltott *A pokol nyolcadik körével* az Universitas 1969-ben vendéjátékon szerepelt Nancyba. A híresztelések szerint az előadás betiltása Aczél György utasítására történt.²⁵⁴ Az 1966-ban bemutatott első happening (Szentjóbby-Altorjay: *Ebéd*) után '68-ra már figyelni kezdték a neo-avantgárd alkotók ezen akcióit, felhívták rá a figyelmet az Egyetemi Színpadon is.²⁵⁵ 1968 májusában Malgot Istvánt negyedrendű vádlottként ítélték el a már említett Pór-féle maoista összeesküvésben két havi magánzárkára.²⁵⁶ Az Orfeo csoport előadásaiban ez volt az egyik személyes tapasztalat, amely közlésmódjukat jelentősen befolyásolta: a csoport résztvevői azért nyúltak a báb műfajához, mert az a burkolt kritika és szembenállás, valamint a közönséghez való közvetlenebb eljutás egyik leghasznosabb formájának bizonyult. A kiállítóterben nem képesek a képzőművészeti alkotások olyan interakcióba lépni a közönséggel, mint egy előadás során.²⁵⁷ A kiállítóterek zárt terek, kisebb közönség felé nyitottak csak, kevesebb lehetőséget láttak benne a nézőkkel való intenzív kapcsolatra. A bábszínház viszont a „tömegek művészete.”²⁵⁸

²⁵² „1968 természetesen nem egyetlen esemény, hanem események egymással párhuzamosan futó sora. 1968 az események éve volt, olyan esztendő, amikor - utólag visszatekintve - sorsfordító dolgok történtek szerte a világon. Ha felütjük az év kronológiáját, láthatjuk, Európa nyugati és keleti felén, valamint az Egyesült Államokban egyaránt utóbb fontosnak ítélt események peregtek egymással nagyjából egy időben, jóllehet közvetlenül nem volt közük egymáshoz. Magyarországon január elsején vette kezdetét az »új gazdasági mechanizmus« nem sokkal ezután megindult a »prágai tavasz« eseménysora, Varsóban antiszemita politikai hullám jelentkezett, miközben diáklázadások tanúi lehettek, Romániában megszigorították a magyarokkal szembeni kisebbségi politikát, Párizsban, majd Berlinben diáklázadások robbantak ki, amelyek hamarosan szintűgy áttejedtek az Egyesült Államokra, ahol - ennek hatására is - fordulat állt be az ország Vietnam-politikájában. Az események ideje azonban sohasem pillanatnyi, hanem hosszabb időtartamot fog át, még ha nem is mérhető a konjunktúrák és kivált a struktúrák idejéhez.” In: Gyáni Gábor: Keleti és nyugati hatvannyolc: különbözőség és egység. *Mozgó Világ* 2008. augusztus 31. évfolyam 8. szám http://epa.oszk.hu/01300/01326/00102/MV_2008_08_07.htm Utolsó letöltés 2019. 05. 21.

²⁵³ Fodor Tamás visszaemlékezése. in: Várszegi i.m. 57.

²⁵⁴ „Ez volt az ún. három „T” időszaka. S az a tény, hogy eléggé exponáltuk magunkat –mindig valamiféle progresszióban, s mint amatőröket el is viselt minket az ún. kultúrpolitika, de ekkor – úgy látszik– túlexponáltuk magunkat.” in: Várszegi i.m. 47.

²⁵⁵ Jákfalvi i.m. 191.

²⁵⁶ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Malgot Istvánnal 2016. november 14-én Budapesten.

²⁵⁷ Uo.

²⁵⁸ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Malgot Istvánnal 2021. március 20-án.

Az Állami Bábszínházban ebben az évben mutatták be a *Kispolgár hét főbűnét*, Brecht és Weill utolsó darabját Szőnyi Kató rendezésében a *Csodálatos mandarin*nal együtt. A kritikák az utóbbi magasztalták, a brechti bábpantomim sikerültségét azonban elvitatták.²⁵⁹ Az Orfeo alkotóival készített interjúkból kiderül, hogy az Állami Bábszínház *Fából faragott királyfi*ját és a *Petruskát* látták, de a Kísérleti Stúdió előadásairól Komjáthy Anna egy interjúban sem tett említést²⁶⁰, noha Malgot István a *Bábuk és emberek*-sorozatból a Beckett-darabra hivatkozott visszaemlékezésében.²⁶¹

Dramatikus szöveg

Az *Orfeo szerelme* szöveggönyv Györe Imre azonos című drámai költeménye alapján készült. Az előadás egyetlen fennmaradt szöveggönyvét²⁶² olvasva láthatóvá válik, hogy a szöveg hetven százalékát kihúzták. Az előjátékból csak a bemutatkozó rész hagyta meg, amelyben az Elöljáró, Pedro és az Énekes szólal meg, majd a dráma exponálja a Hajnalcsillag nevű tanyát. Ezt a házat ítéli lebontásra az Elöljáró. „Furcsa népek lakhattak ezen a tanyán. Minden csupa okádék.”²⁶³ A házat bűdösnek, húgy-szagúnak, a falakat véresnek festi le a dramatikus szöveg. „Sok téglá szemből vér csurog.”²⁶⁴ Az előadásról készült fotók egyikén látható az egyszerű, kartonra festett ház, amelynek alig vannak falai, ajtaja-ablaka nyitva. Az ablakában ül az Énekes, aki a külön dalszövegszerű verseket énekelve, gitárral kísérve adta elő. Az ajtóban Willy ül, az ő elmondásából tudjuk meg, hogy a házat maga Orfeo építette, aki elveszítette Remény nevű szerelmét. Willy róla énekel, de az Elöljáró nem hisz neki: „Orfeo nincs. Orfeo halott.”²⁶⁵ Willy azonban tovább meséli Orfeo történetét, aki a Tutajossal utaznak hét napon át a túlsó partra, amíg el nem érik a Sóhajok és a Fegyverek útjának a kereszteződését. A szöveg

²⁵⁹ Várnai Péter: A csodálatos mandarin a Bábszínházban. *Muzsika*, 1969. 12. évfolyam 4. szám 8.

²⁶⁰ „Komjáthy Anna: A bábszínházban akkor volt ez a nagy forradalom. Amire én emlékszem, az a Petruska volt, ahol nem ezek a hagyományos bábok voltak, hanem tulajdonképpen ilyen, majdnem, hogy, ilyen tárgyakból készített bábok- nem tudom, hogy ti láttatok-e ilyen archívot a *Petruskából*. Eleve az, hogy ugye zenével működött. Azok szerintem borzasztóan érdekes bábok voltak. Meg a *Fából faragott királyfi*. Azt hiszem ezek ilyen egy műsorban mentek. Országosan pedig akkor kezdődött a pécsi Bóbita Bábszínház... Tehát mi ennyit tudtunk a bábokról, nem ástuk mi ebbe bele magunkat. Ez volt a felszínen és ezt lehetett ismerni. És hát végül is mi azért is mert egy épületen voltunk a Bábszínházzal a Képzőművészeti, ahogy most is. Tulajdonképpen ez volt a lökés.” In: Uo.

²⁶¹ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Malgot Istvánnal 2021. március 20-án.

²⁶² A könyvet Vas János, az Orfeo csoport egyik tagja bocsájtotta rendelkezésemre.

²⁶³ Györe Imre: *Orfeo szerelme*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1969. 14.

²⁶⁴ Uo. 26.

²⁶⁵ Uo. 30.

olvasása közben kiderül, hogy a történetet az Elöljáró folyamatosan megjegyzésekkel szakítja meg. Orfeo útja során találkozik egy beszélő Fejjel és egy Szénégetővel, akit megtanít olvasni. „Vannak más könyvek is. / Azokból megtanulhatod, / hogy miért élsz így, / s mások mért élnek másképp? / A kételkedésre / tanítanak leginkább.”²⁶⁶ A Szénégető elkíséri Orfeót az úton, ő győzi le a zúgattyús vadászt, majd egy ponton elválik tőle és Orfeo pedig tovább megy a Fegyverek útján. Itt találkozik a Paraszttal, akinek a megszólalásait a szöveggönyvben olvasható jelzések alapján teljesen kihúztak az előadásból, ahogyan a Fogadóst is. Orfeo elhagyja a fekete szivárványt, majd énekével felépít egy házat magának, hogy ott töltsen az éjszakát. Reggel tovább indul, hogy megkeresse a láthatatlan várat, amely énekszóra felfedi magát. Itt találkozik Orfeo a Halállal – az előadásról készült fotók alapján a várban zajló „örökös lakodalmat” egy bordélyházzal jelezték, amit a „Night Club” felirat és a félmeztelen, festett táncosnők egyértelműsítettek. A részeg táncosok között találja meg Orfeo is a szerelmét, aki kifestve-felszalagozva mulat a többi paraszt és nő között, és ekkor döbben rá, hogy szerelme megnémult: hangját elvette tőle a Halál. Orfeo mégis elviszi őt, elmenekül vele a várból a Halál elől, aki katonáival üldözi őket. Szerelmét elküldi a Paraszthoz, ő pedig szembeszáll a Halállal, de elesik a harcban. „Széttört ragyogó pajzsom, / ékességem semmivé lett, / halálom lesz ékességem, felhő lesz a ruha rajtam.”²⁶⁷ A szöveg álom-dramaturgiával dolgozik: a felébredt Elöljáró konstatálja, hogy milyen szörnyűt álmodott az éjjel, amikor megjelenik a részeg Pedro és elmondja, hogy meghalt a „főnöke” (a *jefecito* spanyol szót használja, ami a Che Guevara-i kontextust erősíti az olvasóban). Kiderül, hogy Willy eltűnt (vagyis teljes nevén: Don Lucio Willy Anna-Maria de Godolfó) és a ház, amit előző nap leromboltak, újra felépült. Az Elöljárót elkergetik, amikor újra parancsba adja, hogy bontsák le a házat, Pedro marad, hogy elsirassa Orfeót, az Énekes pedig a hegyekbe megy. „De nemcsak egy hegy! Erdő van rajta, bozót meg tisztás, szirtek meg szakadékok. De magas hegy! Csak úgy ragyog a csúcsa! Közel van a naphoz.”²⁶⁸

Györe Imre darabja nem színpadi szövegnek készült, a bábszínházi formához, ha lehet, még kevesebb kapcsolódása volt. A lírai oratóriumot mondanivalója miatt választották az alkotók. Burkolt formában rendszerkritikai üzenetet fogalmazott meg: a hatalom által lebontásra ítélt ház újra felépül a végére, nem sikerült annak elpusztítása. Orfeo akármerre jár, megnyeri magának szövetségesül a nép gyermekeit, a Szénégetőt és a Parasztot. És bár nem

²⁶⁶ Uo. 62.

²⁶⁷ Uo. 121.

²⁶⁸ Uo. 137.

győzedelmeskedik ugyan a végén, de bátran szembeszáll a Halállal, emléke pedig az elpusztíthatatlan házban él tovább. A színlapon álló idézet, amely a Che Guevara-hasonmás férfi szereplő és a női alak mellett áll, az Orfeo társadalomkritikai hozzáállását jelzi: „Én annak pártján állok, ki elindult az úton, mert aki el nem indult, nem ér el sehova sem.”²⁶⁹ Performatív állítás egy újonnan születő amatőr színházi csoport jelmondatának ezt a sort választani (ez a szöveg amúgy a Györe könyv belső borítóján is mottóként szerepel). Mivel a könyv megjelenhetett, reálisan feltételezték az Orfeósok, hogy tartalmi kritikai nem érheti őket az előadás miatt: a könyvet és szerzőjét legitimizálta a kiadás ténye,²⁷⁰ így biztonságban mozoghatnak a bábelőadás jelhasználatának rejtőzködő politikusságának terében. A mitológiai történet is kettős beszéd használatát segítette a szöveg többértelműsége miatt: a bábelőadásban az alvilágba való leszállás helyett a valóságos hétköznapiakra utaltak, a szerelem helyett pedig a forradalomra.²⁷¹ Che Guevara mítoszának²⁷² behívása ugyan a direkt formában megjelenő politikusságot képezte meg, ám mivel nem szövegszinten, hanem a báb kettős látványában aposztrofálódott, ezért elkerülte az egyenes beszéd technikáját²⁷³: ha akarom Che Guevara, ha nem, akkor csak egy csillagos sapkát viselő szereplő.

Színész játék

Mivel amatőr színészekről volt szó, a szövegmondás mindenki számára megterhelő és kivitelezhetetlen eleme lett az előadásnak. Ezért választották azt a megoldást, hogy a darab szövegét felvették és ezt játszották le az előadásokon.²⁷⁴ Fodor Tamás²⁷⁵ így került kapcsolatba

²⁶⁹Idézet az *Orfeo szerelme* c. előadás színlapjáról. A színlap másolatát Komjáthy Anna bocsájtotta rendelkezésemre.

²⁷⁰ „Általában a rendszernek mindig az emberekkel volt baja, nem a konkrét szövegekkel, mert nem is értették a szövegeket.” Fodor Tamás visszaemlékezése. Sándor L. i.m. 135.

²⁷¹ „Orfeón – akárcsak maga a költő – mi Che Guevarát értettük, aki elmegy megkeresni a szerelmét az alvilágba. Az alvilágon a valóságot értettük, a szerelmén pedig a forradalmat.” Idézem Malgot István az *Orfeo Csoport* c. dokumentumfilmből.

²⁷² „Paál István: Nem véletlen, hogy amikor példaképeket kerestünk magunknak, akkor Guevarát és Petőfit találtuk.” In: Bérczes László: *A végnek végéig. Paál István*. Budapest, Cégér Kiadó, 1995. 62.

²⁷³ Jákfalvi i.m. 194.

²⁷⁴ Ezt a gyakorlatot több bábszínházi előadásnál is tetten érhetjük: az 1969-es I. Pécsi Felnőttbábfesztiválon a Bóbita így játszotta le Balázs Béla *A halász és a hold ezüstje* c. előadásukat.

²⁷⁵ Fodor 1970-ben a Kosztolányi Művelődési Házban elindította az *Új hullám a magyar költészetben* nevet viselő sorozatát, amely két előadást ért meg: az első esten népies, a másodikon urbánus költők verseit adták elő. A második esten azonban több ügynök is jelen volt, többek között a későbbi Orfeós kihallgatásokban nagy szerepet játszó Wágner György, amelynek eredményeképpen Fodort behívták kihallgatni a Gyorskocsi utcába, a harmadik estnek pedig csak a plakátja készülhetett el. Fodor azonban 1971-ben elkészítette önálló estjét *Talpig verítékben, itthon* címmel, amelyet betiltottak, majd cenzúrára kényszerítették az előadót, végül két hónappal a tervezett időpont után engedélyezték az

a csoporttal, ő mondta fel a teljes szöveget. Elmondása szerint Bálványos Huba hívta meg²⁷⁶, Malgot visszaemlékezése szerint már előtte is találkoztak különböző irodalmi esteken. Az Egyetemi Színpadon Surányi Ibolya által 1971 októberében megszervezett Fiatal Előadóművészek Fesztiválján tíz estet mutattak be.²⁷⁷ Madaras József és Fodor Tamás estjét nem engedélyezték, csak decemberben mutathatta be Fodor az öt költő (Pass Lajos, Halmos Ferenc, Martin Endre, Baka István és Sárosi Áron) verseiből álló estét, amelyen Malgot István szobrait, Kiss Mihály, Szilágyi Anna és Szabó György fotóit, valamint Bálványos Huba grafikáit vetítette a versek alatt, ütőhangszeren pedig Dely István játszott.²⁷⁸

A hangalámondás módszerét²⁷⁹ nemcsak az első előadásnál használták, de itt nagyobb hangsúlyt fektettek a szövegre, mint a későbbiekben, amikor már főleg dalokat, hangutánzó zörejeket és zajokat alkalmaztak. A verbalitás elvetése fontos fordulópont volt a későbbiekben, amikor a bábok és a látvány vizuális fogalmazási módjára helyeződött át a hangsúly. Mindazt, ami a történet, akciókba sűrítve játszották el. Minden mást a bábok és a díszlet közvetített: a bábok anyagainak kiválasztásának és a fejek formáinak ugyanúgy jelentése volt, mint a díszleten megfestett képeknek.

A játszóknak között feltehetően ott volt Fábry Péter, Németh Ilona, Janisch Kornélia, Englert Judit, Zsigmondi Ágnes, Dósa Éva és Kiss Mihály is. Az amatőr színészek mellett ipar- és képzőművészeti iskolás diákok is részt vettek az előadásban, így nehezen beszélhetünk színészvezetésről, vagy adott esetben egységesen jellemezhető színészi játékról. Az *Orfeo szerelménél* egy kötött koreográfiát kellett követniük valószínűleg, amelyben a szöveg vezette

előadását. Fodor Tamás 1970-től lett az Irodalmi Színpad tagja, a Szendrő Ferenc igazgatása alatt működő társulat a vers színházaként nyílt meg 1957-ben. Itt mutatták be Illyés Gyula, Déry Tibor, Devecseri Gábor szövegei mellett Györe Imre *Orfeo szerelmét* is 1971. április 22-én az igazgató, Szendrő Ferenc rendezésében. A főszerepet Bozóky István játszotta, a Halált Madaras József, Fodor Tamás pedig Pedro szerepében lépett színpadra.

²⁷⁶ „71 januárjában, azt hiszem, Bálványos Huba lakásán találkoztam Malgottal és az Orfeo szerelmével. Arra kértek, hogy adjam a hangomat a Györe Imre szövegére készült bábelőadásukhoz.” Sándor L. i.m. 163.

²⁷⁷ Bálint András, Bürös Gyöngyi, Kézdy György, Margitai Ági, Markaly Gábor, Márai Enikő, Papp Jánosné, Sólyom Kati, Ujlaky Károly és Vallai Péter adhatta elő a saját maga szerkesztett estjét, amelyen változatos szövegeket válogattak be, Karinthytól József Attiláig, a görögöktől egészen a gyerekkersegekig.

²⁷⁸ Sándor L. i.m. 137.

²⁷⁹ Felvett szöveggel az Állami Bábszínház is dolgozott többször: az 1974-ben bemutatott *Csongor és Tündében* Gábor Miklós hangján szólal meg Csongor mellett a Fejedelem, a Tudós és a Kalmár is vagy az 1979-es Bábok és bohócok sorozatban *Az orr* című Kaspar-etűdben, ahol Darvas Iván kölcsönzi a hangját az előadás összes szereplőjének.

az előadást. Németh Ilona visszaemlékezés szerint az előadás szövegközpontú volt, „egyszerű, kicsit primitív, elbeszélő”²⁸⁰ stílusú. Angelus Iván szerint volt az előadásnak egy árnyjáték verziója, amelyben ’71-ben részt vett egy balatoni meghívás során. Visszaemlékezése szerint az előadásban Tóth Andrea és Németh Ilona is részt vett, Vas János pedig zenélt.²⁸¹ Tóth Andrea viszont valószínűleg később kerülhetett a csoporthoz, ha valóban ’71-ben történt ez a vendéjáték, akkor az előadás egyik későbbi verziójára emlékszik Angelus, vagy a háttérben lengetett vörös zászlóból arra következtethetünk, hogy az Orfeo soron következő előadása, az *1514* lehetett az.

Rendezés

Malgot rendezéséről kevés állítással élhetünk, mivel nem maradtak fent olyan feljegyzések, amelyekkel rekonstruálható lenne a koncepció az eddig elmondottakon kívül. „Ha valaki Hamlet szerepét játssza, s azon kezd el gondolkodni, hogy milyen az »igazi Hamlet«, akkor téved, hiszen a Hamlet »te és én vagy« mondta Feró. Az élet iszonyúan bonyolult, amiből csak egy kiút van: a mai kort kell ismerni.”²⁸² Che Guevara Orfeo volt és Orfeo volt az az ellenzéki-művészeti csoport, amely első előadásukkal elindult az úton. Az áthallásosság, a magyar irodalmi mű választása, a csoport összetétele és politikai-társadalmi motivációjuk fontos belépővé vált az időszakban igen aktív amatőr bábszínházi mozgalomba.

Díszlet és báb

Ez volt az első alkalom, hogy bábót terveztek és kiviteleztek volna, először agyagból építették meg a fejeket a kesztyűbábokhoz, de az túl nehéznek bizonyult a mozgatás során, ezért fordultak később inkább a kasírozáshoz.²⁸³ Itt szembesültek először a báb és a képzőművészeti

²⁸⁰ Sándor L. i.m. 184.

²⁸¹ Angelus Iván az Orfeóról. in: Sándor L. i.m. 195.

²⁸² *Malgot István gondolatai a színházról.* (Lejegyezte: Tóth Gabriella.) In: Kérchy Vera (szerk): *Színház-Jelentés-Emlékezet.* Szeged, JATEPress, 2013. 215.

²⁸³ „KA: ... Ezek nagyon primitív bábok voltak, mi sohasem csináltunk ilyet. Kicsik voltak, a fejük nem volt húsz centi. A színpad is nagyon kicsi volt, maximum két méter a szélessége és így be lehetett középen nyúlni. Mi mindenképpen valamilyen mértékben megpróbáltunk személyiségeket formálni ezekből a szereplőkből. Be lehetett azonosítani a szereplőket külsőjük alapján. Például az Orfeo és az Énekes a Forradalom, aki tiszta piros volt, az inkább értelmiségi és a többiek voltak a plebsz. Ezen belül volt egy kis különbség közöttük, tehát megpróbáltuk, hogy az arckifejezésük is a szerepükhöz igazodjon, de ez szerintem egy képzőművész mentalitás volt, hogy így csináltuk. Malgot kasírozta újságpapírból a fejeket, bele volt rakva egy henger, hogy be lehessen nyúlni és arra volt aztán a kesztyű további része ráragasztva vagy varrva és ez a papírból kasírozott dolog be volt fonva

alkotás közötti különbségekkel: a praktikus részletekkel, vagyis azzal, hogy a bábot meg is lehetett mozdtítani, nem csak egy posztamensre téve csodálni, tehát a különbséggel a használati tárgy és a műalkotás között. A bábok mellett árnyjátékot és vetített képeket is felhasználtak az előadásban. A tervezés Komjáthy Anna munkája volt, a tervek azonban nem maradtak fent. A kivitelezést közösen végezték el. Két olyan fotó maradt fent, amelyeken komplett színpadképet láthatunk: az egyikén kivehető a már említett bordélyház, falán festett, félmeztelen táncoslányokkal, a másikon a ház, amelynek ajtajában valószínűleg Willy ül, ablakában az Énekes. A feketeszínházi előadásban egy ácsolt színpad volt a játék kerete, amely nagyjából két méter hosszú volt. Gyakorlatilag asztali bábjátékról beszélhetünk, bak tartotta a bábszínpadot, amely mögött térden állva báboztak a szereplők, fényutcákba benyúlva mozgattak, és csak a kezüket lehetett látni a fekete ruhát viselő mozgatóknak. A fényt két diavetítő szolgáltatta.

A körülbelül negyven-ötven centiméteres bábok zsákvászon anyagból készültek, ragasztott szemekkel. A kettős beszéd alkalmazása a látványban jelent meg: az Orfeo figura bábja egyértelműen Che Guevara hasonmása volt, még egy csillagot is a sapkájára varrtak.²⁸⁴ Az Énekes báb fekete ruháján és hátravetett szalmakalapján semmilyen jelzés nem volt, ez különböztette meg őket egymástól. Kartonból kivágott gitárt tartott a kezében, ezen játszott – Vas János hangján szólalt meg. A Che Guevara-i utalás²⁸⁵ szövegszinten és vizuálisan is megjelent az előadásban, kultusza lehetővé tette, hogy allegorikusan formában ugyan, de a baloldali forradalmár eszmeiségét fogalmazzák meg alakján keresztül a bábelőadásban. Míg Che Guevara történetének más színpadi reprezentációja betiltáshoz vezetett a korszakban (a hatástörténetben kitérek majd egy zalaegerszegi amatőr csoport előadására), addig a bábszínpadon zavartalanul játszhatták a csillagos sapkát viselő bábbal az előadást. Nem mondták ki, hogy kire utalnak, ezért mások sem tették meg. Ilyen vizuális megoldás volt még az is, hogy a pozitív és negatív szereplőket az alapján különböztették meg, hogy az egyiknek hosszúkás, a másiknak pedig széles volt a fejformája (az Előljárónak hosszúkás, Pedrónak kerek feje volt). A népi szereplőket zsákvászonnal kasírozták be, a Paraszt figuráról fennmaradt

valamilyen anyaggal. A népi szereplők nagyon laza szövésű zsákvászonnal voltak bekasírozva. Az arcukat filc vagy anyag rátéttel csináltuk mintha rajzoltuk volna.” In: Tóth-Komjáthy interjú.

²⁸⁴ „Orfeo teljesen Che Guevara volt, még egy kis csillag is volt a sapkáján, ami az Énekesnek nem volt. Ott az volt a koncepció, hogy a jóembereknek hosszúkás volt a feje, a rossz embereknek meg széles.” In: Tóth-Komjáthy interjú.

²⁸⁵ „Orfeo személyében Györe a forradalmiság lényeges vonásait kívánta megragadni és jelképpé emelni, s talán innen van, hogy az Orfeót játszó bábu olyannyira hasonlít Ernesto Che Guevarára.” In: Dalos György: Mitől élnek a bábok? *Ifjúsági Magazin*, 1971. 1. szám 20.

fotón látható a báb zsákvászonnal bevont feje, amelyen a fonálból készített haj és szem, a festett szemöldök, valamint a varrott orr látható. A báb teste szintén zsákvászonnal volt bevonva, a fotón láthatóak a kezek is. Ezzel szemben a Halál bábót papírból kasírozták, a szemeit feketével körberajzolták, csupasz arca tekintet nélkül meredt előre. Meg kell említenünk, hogy a kesztyűsbáboknak volt lába, ez a fennmaradt fotókról egyértelműen megállapítható. Keveset tudunk a bábmozgatásról, de a Forradalom bábát minden bizonnyal Németh Ilona mozgatta, akinek valószínűleg untermann-ja is volt. Az előadás technikusa Trnka Imre volt.

Hatástörténet

„Tízen vannak: festők, szobrászok, grafikusok. A magyar bábszínháztudás nem először fonódik így össze a képzőművészettel. A rendező – Malgot István szobrász – köré csoportosult kis bábegyüttes a korszerűség eszményét szeretné megfogalmazni a fiatalok számára, és ez véleményük szerint elválaszthatatlan a társadalmi hasznosság, a forradalmiság eszményétől.”²⁸⁶

Az előadást több alkalommal is játszották, főleg középiskolákban, ahol mindig vita követte azt. Dalos György cikke szerint az egy órás előadást átrendezték a bemutató után, az újabb változatba beépítették a vitákon elhangzott észrevételeket.²⁸⁷ Közben a közönségükkel való kapcsolatot is életben tartották: Fábry Péterrel, Bálványos Hubával és Lóránt Zsuzsával jártak a kisképzőbe, hogy diavetítővel művészettörténeti előadásokat tartsanak a diákoknak: Goyától kezdve a mexikói művészetekig mutatták be a képzőművészeti irányzatokat a diákoknak. Kovács István²⁸⁸ így ismerkedett meg a csoport tagjaival és ment el az *Orfeo szerelmére*, majd később csatlakozott a *Mockinpott* próbafolyamatában a csoporthoz. De találunk színlapokat 1970. október 21-éről a Pinceszínházból, ahol az együttes következő előadása, az *1514* után játszották az *Orfeo szerelmét*. A szereplőkhöz Gilde Zsuzsa csatlakozott, akit a továbbiakban azonban egyetlen helyen sem említenek.

A hatástörténet vizsgálatánál fontos megemlítenünk a zalaegerszegi Reflex Színpad 1971-ben, a balassagyarmati színpadi fesztiválon betiltott *Ernesto Che Guevara élete a DNFF kulturális osztagának előadásában egy dél-vietnámi faluban* című előadását²⁸⁹, amely a magyar Che

²⁸⁶ Dalos i.m.

²⁸⁷ Dalos i.m.

²⁸⁸ Kovács István (1952-) művésznevéen Haykovats, képzőművész, író.

²⁸⁹ „Am Balassagyarmaton a zsűri egy része azzal vádolta a csoportot, hogy kritika nélkül magáénak vallja a forradalmárt s az importált forradalom eszméjének szálláscsinálója akar lenni.” in: Nánay

Guevara-kultusz „színházi lecsapódása”²⁹⁰ volt. Az előadás szövegét Baka István és Merő Béla írták: „Európa nagy hajó, Amerika nagy hajó, de mi a legalsó fedélzeten utazunk s ölünkben, mint brosrák, testvéreink nyála fehérlik.”²⁹¹ Az Orfeo előadása nem került a balassagyarmati fesztiválon kirobbant vitához hasonló helyzetbe vagy a betiltás közelébe.

6.2 Történelmi kompozíció: 1514

Bemutató dátuma: 1970.

Bemutató helye: Kőbányai Ifjúsági Ház

Dalszöveg: Dalos György, Vas János

Zeneszerző: Ránki György

Koreográfus: Lovas Gábor

Fénytervező, technikus: Trnka Imre

Színészek: Fábry Péter, Németh Ilona, Janisch Kornélia, Englert Judit, Zsigmondi

Ágnes, Dósa Éva, Kiss Mihály, Tóth Andrea.

Rendező: Malgot István

Színháztörténeti kontextus

A soron következő, *1514*, illetve *Kompozíció 1514* címen is futott előadásuk rövid kísérletnek tekinthető a két nagyobb fajsúlyú darab között: Malgot István szerint végül nem mutatták be, Németh Ilona szerint párszor játszották.²⁹² A fennmaradt cikkekből arra lehet következtetni, hogy valójában többször is játszották közönség előtt, sőt, egy 1970. október 19. és 25. között megrendezett bábfesztiválon is jártak vele, amelyet a Fővárosi Művelődési Ház szervezett és a Török Pál utcai Pinceszínpadon tartottak meg.²⁹³ Ezen a fesztiválon részt vett az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiójának első sorozata, a *Bábuk és emberek* is. A fesztiválon az *Orfeo*

István: *Amatőr színházak tündöklése és bukása*. In: *Színháztudományi Szemle*, 1986/19. https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sztsz_19/?query=%22dühöngő%22&pg=180&layout=s Utolsó letöltés: 2020. 12. 20.

²⁹⁰ Uo.

²⁹¹ Merő Béla: Emlékszem... *Pannon Tükör Online*, 2018. május. <http://pannontukor.hu/emlekszemer-mero-bela-irasa/> Utolsó letöltés: 2021. 03. 22.

²⁹² Tóth Réka Ágnes beszélgetése Németh Ilonával 2017. február 1-én, Budapesten.

²⁹³ Astra, Orfeo, Napsugár...Bábfesztivál. *Esti Hírlap*, 244. szám, 1970. október 10.

szereleme előtt játszották az *1514*-et, tehát a bemutatóra március és október között kerülhetett sor, erről azonban pontosabb információ nem maradt fent.

Az előadás színháztörténeti kontextusnál fontosnak tartom megemlíteni, hogy 1970-ben alakult meg Aczél György támogatásával a Huszonötödik Színház,²⁹⁴ amelynek célja egy olyan színház felépítése volt, amely „a világnézeti mondanivaló és elkötelezettség abszolút primátusára épülne. Ami nem szabad, hogy gyöngítse sem a művészi teljesítményt, sem a közönséghatást. Hisz ha a népszínház nem művészi szinten tolmácsolja mondanivalóját, pusztán agitáció marad, aminek politikailag forrongó korszakokban van jelentősége, de ma, Magyarországon, aligha.”²⁹⁵

Ezt az évadot a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztályának Tájékoztató Jelentésében „megfelelően alakulónak” minősítette. Kiemelkedő eseményei közé sorolta a Szovjet Dráma Hetét és a Magyar Dráma Dekádját a Szovjetunióban.²⁹⁶ Az évadban 198 művet mutattak be, amelyeknek fele magyar volt, 17,5 %-a mai nyugati, 19%-a klasszikus nyugati, 14%-a szovjet író műve. Külön kiemelik a jelentésben, hogy a szovjet művek száma újra emelkedett a visszaesés után.

1970-ben az Irodalmi Színpadon megtartották Peter Weiss darabjának az ősbemutatóját *Makinpót úr, avagy miként hajtják belőle az ő nyavalyáit* címen Kerényi Imre rendezésében. A színlapon feltüntetett „dixie comedy” a zenei stílusra utalhatott a kritikusok szerint, valamint a „városi környezetbe illő vásári színjátéokra.”²⁹⁷ 1970 március 21-én nyit meg a Szkéné Színház (a Szkéné együttes már 1969-től aktív társulat Keleti István²⁹⁸ vezetésében) Weöres Sándor *Theomachiájával*²⁹⁹ a Műegyetem épületében. Molnár Gál Péter szerint az előadásban a szerepek végletekig eltúlzott stílusát szembeállítottak a kar Grotowskit idéző „díszítetlen

²⁹⁴ „Megalakult a 25. Színház Gyurkó László által fémjelezve... Tagjaink egy része átszerződött oda, s így színjátszóból színésszé lett... S talán még a szándék, vagy a profil is azonos volt, vagy legalábbis hasonlított. Tehát államosították a 25. Színházzal az Egyetemi Színpadot” Idézet Ruszt József visszaemlékezéséből. in: Várszegi i.m. 48.

²⁹⁵ Gyurkó László: Milyen színházat szeretnénk? *Valóság*, 1974. 4. szám 48.

²⁹⁶ Imre Zoltán-Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez 1970-1982*. Budapest, PIM-OSZMI, 2018. 52.

²⁹⁷ Takács István: Stílusegység, merre vagy? *Színház*, 1970/9. 15,

²⁹⁸ Keleti István 1969 januárjától Léner Pétert követte az Irodalmi Színpad igazgatóinak sorában.

²⁹⁹ Rendező: Keleti István.

mozgásszépségével”, amely „gimnasztikus viselkedéssel”, vallási áhítattal ellenpontosította a főszereplők játékát, akik a „romantikus dilettantizmus érzésömlényeiben úszkáltak.”³⁰⁰

Ugyanebből az évről meg kell említenünk Halász Péterék két előadását is, amelyet a Kassák Művelődési Házban mutattak be: a *Testvérballada* és a *Mert mindenki csak ül meg áll* improvizatív etűdjeit. Utóbbiban a játszó egyetlen mondatot skandáltak az előadás címét befejezve: „Mert mindenki csak ül meg áll, és nem csinál semmit!”³⁰¹ Halászek kapcsolatban álltak az Orfeóval, látogatták egymás előadásait, Fodor Tamás visszaemlékezése szerint kritizálták őket a politikai beállítottságuk miatt.³⁰² 1970-ben alakult meg a Csepeli Munkásotthon Irodalmi Színpada is Bucz Hunor vezetésével, az első bemutatójuk Csokonai *Béka-egér harc* című vígposza volt. Angela Davis bebörtönzése után bemutatták az *Orpheusz és keménykalap* címet viselő előadásukat, amelyben a banálisan hétköznapi történetet a főszereplő, a kisember maga Orpheuszként polbeat számokat énekel, amelyben arra buzdítja a nézőket, hogy vegyenek részt az előadásban: ennek következményeként a nézők együtt ismétlik vissza újra és újra a hallott dalokat.³⁰³

Dramatikus szöveg

Az előadás lehetséges szövegéről, a történet leírásáról nem maradt fent semmilyen dokumentum, kizárólag a megjelent újságcikkekből lehet tájékozódni. Mivel bábpantomimként nevezte meg Dalos,³⁰⁴ arra következtethetünk, hogy nem hangzott el élő szöveg az előadásban. Felvételtől nem találtam nyomokat. Kutatásom során egy szöveg részlethez jutottam csak hozzá: Vas János juttatta el hozzám azt a verset, amelyet az előadás elején énekelt el gitárkísérettel. A szöveget Dalos Györggyel együtt írták, az *1711* című (nyomtatásban meg nem jelent) verset alakították át az előadásra.

„Alkudoznak most vénült üzérek,
elárult várak árán vezérek.

³⁰⁰ Molnár Gál Péter: Sebzett kiáltás. *Színház*, 1970/9. 29.

³⁰¹ Pályi András: Mindenki csak ül meg áll. *Film-Színház-Muzsika*, 14. évfolyam. 41. szám 22.

³⁰² „De ők elindultak egy másik irányba, és basztatták az életemet, hogy mi miért foglalkozunk politikával, mikor sokkal keményebben kellene beszélni, és nem politikai alapon. Ebből nagy vitáink voltak. Erre rástartolt az egész III/III., mert tetszett nekik, hogy mi egymásnak esünk, összeveszünk. De ezek csak szakmai viták voltak.” Sándor L. i.m. 225-226.

³⁰³ Nánay István: Van-e amatőr színház? *Színház*, 1971. 10. szám 23.

³⁰⁴ Dalos György: Mitől élnek a bábok? *Ifjúsági Magazin*, 1971/10. 20.

Ahány jó lovunk, messzire széledt.
Uraink buzgón arcot cserélnek.

Labanc, ha rántör, nem világvége,
akad golyóbis még a szívébe.
Kuruc ha kurvul, közös kötélre
lókötőt, pandúrt se húzzunk véle!

Zsákmányt, ha győztünk, mi általadtunk,
verten és éhen hópénzt se kaptunk.
Irdatlan kárunk, mihaszna hasznunk...!
Koldusok voltunk, azok maradtunk.

Most hát, vitézek, neki a sásnak,
bereknek, nádnek, a bujdoklásnak!
Árvái volnánk ugyan ki másnak:
Rákóczi úrnak, Esze Tamásnak.

Járunk magányban, párban, csapatban,
kedvünk szegetten, ruhánk szakadtan.
Mégis vadásznak ránk lankadatlan,
habár a bőrünk eladhatatlan.”³⁰⁵

A szövegben annyit változtattak, hogy a második versszakban a „labanc” szót kicserélték „csatlósra”, valamint a negyedik versszakban nem Rákócziról és Esze Tamásról, hanem Székely Dózsa Györgyről és Lőrinc barátról énekeltek. Az eredeti vers az 1711-es Rákóczi szabadságharcról szól, ezt változtatták meg az 1514 kedvéért a Dózsa-parasztfelkelés témájára. Az előadás zenei anyaga a Kolinda lemezen is megjelent 1979-ben.³⁰⁶

³⁰⁵ A szöveget Vas János adta át nekem 2021. január 5-én Budapesten.

³⁰⁶ Kőbányai János: Az azonosság muzsikái. *Valóság*, 1987. 30.évfolyam 9.szám 101.

Színészi játék

Az előadás részvevőiről pontos adataink nincsenek. Arra következtetek, hogy az előző csoport játszóit szerepeltek az *1514*-ben is, Tóth Andreával kiegészülve. Konkrét információkat azonban nem találtam a fentmaradt dokumentumokban a játszókkal kapcsolatban. A pálcás bábok használatából eredt, hogy fekete színházi körülmények között játszották az előadást, a mozzatókat nem lehetett látni, egyetlen mozzanattól eltekintve, amikor Tóth Andrea kezében a Lőrinc barát bábbal leszaggatta a színpadot borító a pókhálót.³⁰⁷ A cikkből nem derül ki, hogy a pókhálót már az előadás elejétől fogva a színpadon volt, vagy közben feszítették rá. Leszaggatása azonban mindenképp politikus akcióként értelmezhető: átszakítani az 1514-es esemény és az előadás aktuális ideje között feszülő távolságot.

Rendezés

Az előadás címében szereplő kompozíció szó nem egyértelműsíti az előadás műfaját: a definíció szerinti összeállítás, összetétel kikönnyíti inkább azt. Nem a bábok stilizációja, a figurák absztrahálása tűnhet az előadók céljának, inkább a történet historizálása. Dalos kiemeli cikkében, hogy az előadásban „nincsenek groteszk elemek”³⁰⁸, az „ünnepélyes” zenét követik a bábok, akiknek a mozgása koreografált volt – Lovas Gábornak³⁰⁹ köszönhetően, akit „tapasztalt bábművészként” említ meg. Azt a következtetést kell leszűrünk ebből, hogy a bábpantomimként megnevezett előadás főként mozgás-szinten építkezett, de ez nem a rendezőhöz köthető.

Díszlet és báb

Az *1514*-ben a Derkovits-sorozat lemásolásával rajzolták meg a méteres nagyságú pálcás bábokat. Egyetlen esetben tértek el a Derkovits-sorozattól: Lőrinc barát esetében a báb esztétikai jegyeiben ismét a Che Guevara-i mintát fedezhetjük fel. Az alkotók szándéka a hasonlósággal az volt, hogy utaljanak az *1514*-es események saját értelmezésükre: miszerint ő

³⁰⁷ „Lőrinc barát (a bábót Tóth Andrea, a Képző- művészeti Gimnázium tanulója mozgatja) megjelenik – háttérben az égő Dózsával – és leszaggatja a színpadot borító pókhálót.” In: Dalos i.m.

³⁰⁸ Dalos i.m.

³⁰⁹ Lovas Gábor az Állami Bábszínház előadásaiiban játszott. Jelen dolgozat szerzője nem talált nyomokat a kutatása során arról, hogyan kapcsolódott az Orfeóhoz.

volt a forradalom gyújtólángja, nem Dózsa György.³¹⁰ A bábok esztétikai minőségében más utalást nem tettek a politikusságra.

A pálcás bábok az ízületeknél is mozgathatóak voltak, ezért szükségessé vált, hogy egyszerre két embert rendeljenek hozzájuk darabonként.³¹¹ Külön bot tartotta a testet és a fejet, illetve pálcával mozgatták a kezeket. A lábak élettelenek maradtak. Nagy hangsúlyt fektettek arra, hogy felismerhetőek legyenek a Derkovits-illusztráció jellegzetes kunos jegyei. Transzparenszeket és mozgó fényeket is használtak az előadásban. A bábokat Németh Ilona kivitelezte. Az *Orfeo szerelme* után, ahol Che Guevara bábként jelent meg, ez volt a másik olyan előadás, amelyben direkt módon jelenítettek meg egy ismert, történelmi személyt.

„Megjelenik Dózsa, arcvonásain a Derkovits-fametszet ábrázolására ismerünk. Az urak szinte provokálják a forradalomra a sanyargatott népet. A felkelés fellángol (kastélyok lobognak), de kezdeti győztes csaták után az urak kerekednek felül. Iszonyú megtorlás következik. A bábszínpadra – a Dózsa emléke ellen elkövetett úri bűnök jelképeként – pókhálót feszítenek. Fejkendő parasztasszony siratja az elesetteket, magát a bukott forradalmat.”³¹²

A pókháló, mint színpadi elem, a következő előadásukban is visszatér: a *Mockinpott úrban* szövegszinten is megjelenik, az előadás színpadképének fontos eleme lesz. A korabeli sajtó kiemeli a fényeffektusok fontosságát³¹³, amelyért a technikus, Trnka Imre volt felelős.

Hatástörténet

Az 1514 továbbjátszásáról még 1971-ben is találunk újságcikkeket, amelyek megemlítik, hogy a *Mockinpott* előadással együtt vitték tovább a Kőbányai Ifjúsági Klubba.³¹⁴ A II. Budapesti bábfesztiválon is felléptek vele, az erről szóló cikk az előadás „balladai koreográfiáiról” ír, de elmarasztalja a befejezést, amely véleménye szerint „a kelleténél bonyolultabbra sikerült.”³¹⁵ Dalos a cikkében feltett kérdésre (*Mitől élnek a bábok?*) azt a választ adja, hogy az alkotók „tudatossága” miatt élnek az Orfeo bábjai. „Tudatosságnak” nevezi az Orfeo társadalmi

³¹⁰ Tóth-Komjáthy interjú.

³¹¹ Komjáthy Anna szerint itt indult el az a gyakorlat, hogy a bábszínészek ketten mozgatnak egyszerre egy bábót. Uo.

³¹² Dalos i.m.

³¹³ Dalos i.m.

³¹⁴ Néhány tipp-kluboknak. *Budapesti KISZ Élet*, 1971. 14. évfolyam 10. szám 41.

³¹⁵ Kövessi Erzsébet: A II. Budapesti Bábfesztivál. *Népművelés*, 1971/1. szám 42.

mondanivalójának érvényességét, és azt a gyakorlatot, amellyel előadásaikban a forradalmi hagyományt a jelenhez kötik.³¹⁶

Az előadás hatástörténeténél meg kell említenünk a Szegedi Egyetemi Színpad 1973-as *Petőfi Rock* című előadását, amely szintén forradalmi-történelmi témát állított színpadra: az 1848-as szabadságharcot Petőfi naplójával közelítették meg, amelyben megtalálhatták a forradalom napjaiban egymással kommunikáló szervek jelentéseit, fel-leiratait. A '48-as besúgóí rendszert mutatták be kordokumentumok, valamint Petőfi versek alapján a hagyományos Petőfi-évfordulóra. A Paál István rendezte előadás aktív nézői bevonódást igényelt: a szegediek többszöri ismétléssel indították el újra és újra az előadást, amely során behívták a nézők egy részét a játszóalkotta körbe, így a végére a nézőtér vagy a színészekkel tartott, vagy elhagyta a termet.³¹⁷

7.2 Akárki-mítosz: *Mockinpott úr kínjai és megpróbáltatásai*

Bemutató dátuma: 1971. október 22.

Bemutató helye: II. Pécsi Nemzetközi Felnőttbábfesztivál

Szerző: Peter Weiss

Zeneszerző, zenész: Gaál Éva.

Bábtervező: Englert Judit.

Díszlettervező: Komjáthy Anna, Malgot István.

Fénytervező, technikus: Trnka Imre

Színészek: Fábry Péter, Németh Ilona, Kovács István, Szalma János, Tóth Andrea.

Rendező: Malgot István

Színháztörténeti kontextus

Hivatalosan az 1971-es Pécsi Nemzetközi Felnőttbábfesztiválon³¹⁸ mutatta be az Orfeo a következő darabját, az egyik legfontosabb előadásként számontartott *Mockinpott úr kínjai és*

³¹⁶ Dalos i.m.

³¹⁷ Bérczes i.m. 93-94.

³¹⁸ A II. Nemzetközi Felnőttbábfesztiválon az Állami Bábszínház, a Játsszunk együtt, a Kaunasi Állami Bábszínház, az Astra együttes, a Százszorszép bábcsoport, a Szitakötő Bábegyüttes, a Globus Bábegyüttes, Vörös község népi játszóí, a Wroclawi Állami Bábszínház, La Compagnie Andre Tahon,

megpróbáltatásai című bábpantomimt. Ez volt az Orfeo bábegyüttes harmadik, a Fővárosi Tanács szerint a legsikerültebb munkája – a következő évben megkezdődő sajtótámadások és kihallgatásokra írt támogatói szakvéleménye szerint.³¹⁹ Egyik színlapján ez olvasható:

„Mockinpott ur (sic!), bábpantomim Péter Weiss műve alapján élőzenei kísérettel. Lehet-e az embernek saját „arca”? Milyen konfliktusokban alakul az ember és milyenné alakul? Milyen határok (sic!) közé záródnak egy kisember cselekvési formái, milyen hányadtatáson, az elidegenedett társadalmi formák milyenlépcsőfokain (sic!) kell bukdácsolnia, amíg megtalálja a saját „arcát”?³²⁰

Az előadás színháztörténeti kontextusánál fontos szerepet játszik a már fent említett 1970-es, szintén Irodalmi Színpados előadás, amelyet Kerényi Imre rendezett. Ezen előadás sajtóvisszhangjában pont a politikai utalások rendszerének kidolgozatlanságát, az értelmezés hiányosságát róják fel a rendezőnek.³²¹ Ebben az előadásban Fodor Tamás az egyik anglyalt játszotta Verdes Tamás mellett. Itt felmerülhet bennünk a kérdés, hogy az Orfeo mennyire tudatosan másolhatta az Irodalmi Színpad darabválasztását vagy milyen relációt fedezhetünk fel a mindkét előadásban játszó, az Orfeóhoz több szállal is kötődő Fodor Tamás személye között, erre a kérdésre azonban nem adhatunk konkrét választ. Az viszont kiderül a dokumentumokból, hogy az Orfeósok jártak az Irodalmi Színpadon: 1971 tavaszán Fodor meghívja az Orfeo csoportot a Pinceszínházban megrendezett *Akinek meg kell halnia* című előadásának premier előtti nyilvános próbájára, elmondása szerint azért, mert az az előadás is a „politikai színház felé indult el”.³²²

1971-ben mutatják be a Huszonötödik Színházban Jancsó Miklós és Hernádi Gyula *Fényes szelek* c. előadását, amelyet Jancsó '69-es filmje alapján készítettek. Az Ódry Színpadon Tamási Áron *Énekesmadarát* játszották Kerényi Imre rendezésében. A *Sirályt* rendezte Székely

a Plowdivi Népi Bábszínház, The Hogarth Puppets, a Ciróka, a Napsugár és a Bóbita mellett részt vett Yves Joly bábegyüttese is a Jelenetekkel, amelyben előadták a *Napernyők és kezek*, *A magányos kezek*, a *Papírttragédiát*, *Az esküvőt*, a *Fényképet*, az *Álmatlanságot* és a *Brisolt*.

³¹⁹ Ring Orsolya: *Alternatív művészeti mozgalmak az 1970-es években: az Orfeo-ügy*.

http://www.archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html Utolsó letöltés: 2019.01.31.

³²⁰ *Mockinpott úr kínjai és megpróbáltatásai*, színlap. Forrás: Orfeo-mappa. OSA, feldolgozás alatt.

³²¹ „Óvakodva attól, hogy mindenben és mindenhol szimbólumokat keressünk, rejtett értelmet kutassunk, Makinpót úr üldöztetésében, sorsa váratlan fordulataiban, jobb és bal cipőjének emlegetésében mégis egy sokkal direkter politikai állásfoglalást látunk megfogalmazódni, mint amilyen az előadásból kiderül – igaz, hogy ennek kibontásához kevesebb virtuozitásra és gondosabb elemzésre lett volna szükség.” In: Bátki Bratmann Mihály: *Makinpót úr. Élet és irodalom* 1970. április 18.

³²² Sándor L. i.m.163.

Gábor Szolnokon, Zsámbéki Gábor Kaposváron. Beckett *Ó, azok a szép napok!* c. darabját Vámos László rendezésében a Madách Stúdió színpadán mutatták be. Az Állami Bábszínházban két bemutatót tartottak: *Az obsitos és a hegyisárkány* és a *Gidaház az erdőszélén* című mesedarabokat játszották a gyerekközönségnek a műsoron tartott előadások mellett – a *Bábuk és emberek* sorozat második része majd csak a következő évadban érkezett. Az Orfeo Bábegyüttes mellett dolgozó Stúdióban 1971-ben mutatták be az *Etoile*-t³²³, amely George Semprun *A háborúnak vége* címet viselő regénye alapján készült. Az előadást a Kinizsi utcai HNE Klubban játszották.

Dramatikus szöveg

Peter Weiss 1963-ban írta a darabot, miközben a *Marat/Sade*-on dolgozott már. Földényi F. László szerint darab a története miatt Weiss *A torony* című drámájára, a bohózszerű ábrázolása miatt *A biztosításra*, a nyers, komikus hangvétele és az elidegenítő effektek miatt pedig az *Éjszakai vendégekre* hasonlít.³²⁴ A főszereplő a darab során lemorzsolódik saját személyiségéről, jelenetről-jelenetre, mintegy Akárki-figuraként³²⁵ járja végig vesztéseink stációit, míg a végén nem lesz más, mint egy báb. Látszólag adott a darab bábszínpadi adaptációja, a történet implikálja a színházi megvalósítást. Az Orfeósok azonban továbbmentek: azt a változást-átváltozást, amelyen végigmegy Mockinpott úr, a báb metamorfózisában mutatták meg. „A társadalmi terror a szavakkal kezdődik, mint Peter Handke Kasperlja, Mockinpott is a szavak révén semmisül meg: a szavakat és a dolgok jelentését megtanulva lemond saját képzelőerejéről, és egy hatalmas hálóban akad fenn.”³²⁶ Mockinpott úr szavak általi megsemmisülése az Orfeo bábelőadásában lezajlott, az említett háló pedig kulcsfontosságú szerepet játszik az Orfeo formakánonjában: megjelent az 1514-ben is már, mintegy védőanyagként a színpad és a nézők között, és változatos formákban a további előadásokban is alkalmazták.

³²³ Az előadás Jorge Semprún *A háborúnak vége* című könyve nyomán készült, különböző tárgyak, főleg székek metamorfózisával. Érdemes megemlíteni az *Etoile* kapcsán az Állami Bábszínházban 1975-ben bemutatott *Székhistóriát*, amelyben ténylegesen székek játszották a szerepeket – színészek nélkül, ők csak a hangjukat kölcsönözték a két használati tárgynak. (A tervező Schaár Erzsébet szobrász volt, az ő sorozata alapján készült az előadás.)

³²⁴ Földényi F. László utószava. *Peter Weiss drámák*. Budapest, Európa Kiadó, 1985. 795.

³²⁵ Érdemes párhuzamot vonnunk a Kísérleti Stúdió Beckett előadása és a Mockinpott között. Mindkét előadás a magára hagyott, tehetetlen ember küzdelmét allegorizálja az ellene forduló és összezáródó világgal. Beckett absztrakciókban, Weiss kisrealista stációkban mutatja meg a főszereplő magányát.

³²⁶ Uo. 795.

Földényi színjátékként nevezi meg a darabot, amely csak a színpadon előadva egészülhet ki, nyerheti el valódi formáját. Malgot a szöveget értelmezve, majd absztrahálva a báb eszközeire bízta a történetet, amely a főszereplő köré épül.

„Minél jobban törekszik arra a színpad, hogy a külső valóságot tükrözze, annál inkább illuzionisztikus színházzá válik, és ily módon valótlanná. A színpadnak megvan a maga valósága, és az általa keltett benyomás akkor a legvalóságosabb, ha teljes mértékben ennek a valóságnak a törvényeihez igazodik. E törvények kiindulópontja mindig ugyanaz: ez itt színpad, és amit most önöknek előadunk, az a mi ügyünk.”³²⁷

Ez a Peter Weiss darab tekinthető az első komplexebb kísérletnek a politikusság és a bábszínházi vizualitás ötvözésére az Orfeo munkáiban. A historizálást elvetve itt a látvány költészete fogalmazta újra a darabot: az asszociatív jelentésképző elemek a politikai bábszínház kettős látványában jelentek meg.³²⁸

„– A Nagyvilágban olvastuk a darabot – mondja Malgot István, az Orfeo vezetője –, s nyomban eldöntöttük, hogy színpadra visszük. Elképzeléseink hosszú beszélgetések során formálódtak. Arra gondoltunk, hogy a báboknak mindenféle mozgást meg kell csinálniuk; tudjanak ugrani is, és a levegőben úszni. Ezért a bábjáték egy japán formáját választottuk: minden bábót két ember mozgat, az egyik a kezét és a fejét, a másik a lábát. Ezt csak fényutcsás, fekete színpadon lehet megoldani. Elkészítettük a bábokat, s hozzájuk elkészítettük a színházat is. Weiss szövegét magnóról akartuk lejátszani, de úgy éreztük, így »túlbeszélt«, unalmas lesz az előadás. »Faragni« kezdtük a szöveget – így sem volt jó. S akkor próbáltuk meg bábmozgással, szöveg nélkül kifejezni a jelenetek lényegét. Hanghatásokra persze szükségünk volt. A hegedűs szinte együtt él a bábokkal, figyeli, mi történik a színpadon, s alkalmazkodik hozzá, állandóan improvizál.”³²⁹

Az együttes a darab színreállításának kezdetén egy lerövidített szöveges változattal próbálkozott, ezt nevezzük első verziónak.³³⁰

³²⁷ Idézi Peter Weisst Földényi F. László a drámáihoz írt utószavában. U.o. 796-797.

³²⁸ „Ahogy Szilágyi Dezső is konstata, darabjaik » asszociatív képsorokkal, a térbeliség és vizualitás, a fények és a darabbal egybeforrt élőzene segítségével maga a produkció egésze válik tartalom. Tehát a darabok építkezése inkább zenei vagy képzőművészeti építkezésre hasonlít, mint irodalmira.«” Varga i.m. 12.

³²⁹ Torda: Mockinpott úr a bábszínpadon. Jegyzetek az Orfeo-együttesről. *Ország-Világ*, 1972. február 16. 23.

³³⁰ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Szalma Jánossal 2021. január 20-án Budapesten.

Rendezés

A fesztiválra való nevezés után (amelyért Benkő Éva, a kőbányai művelődési háznak a vezetője felelt) Kovács Ildikó,³³¹ a Fővárosi Tanács képviselőjeként ment el megnézni az előadást. Egyes visszaemlékezések szerint a rendező tanácsára kivették a teljes szöveget és felcserélték a jelenetek sorrendjét.³³² A bábrendező jó érzéssel javasolta nekik azokat a változtatásokat, amelyeket a későbbiekben is megtartottak a szöveget tekintve: a verbalitás leépítésével teret engedtek a bábos eszközöknek a hozzávetőlegesen 25 perc hosszú előadásban.

A báb mozgatózásában, gesztusaiban, valamint zenei effektusokban sűrítették össze a darabot. A bábpantomimben megtalált formanyelv lehetővé tette az előadás zenei építkezését, amelyben fontos szerepet játszott, hogy minden egyes bábot két játékos mozgathatott. Továbbra sem voltak láthatóak a játékosok, fényfüggöny takarta el őket a feketesínházi előadásban. Az együttes ebben az előadásban fordult először célirányosan a közönséghez, hogy „aktivizálja, nevelje” és a „megalkuvások nélküli életre” motiválja., bár a cselekvés lehetőségét nem kínálja fel semmilyen részvételi lehetőséggel, a bábjáték eszközeivel ragadja meg az előadás a társadalmi konfliktusokat és a bemutatott viszonyok ábrázolásával „példázza az arany középút tarthatatlanságát.”³³³

„Peter Weiss *Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása* című darabjának bábszínházi adaptációjában az eredeti színmű jelenetei – szöveg nélkül – új sorrendben, képekben komponálva, a szereplőket típusokra redukálva kelnek életre. Egyetlen ponton hangzik el szöveg, az is magnóról, amikor egy véresen szatirikus kiáltványt élő személyek – csak kéz és fej – jelenítenek meg. A kisember bukdácsolását, megpróbáltatásait, vakságát – mely meggátolja, hogy helyzeteinek mozgatórugóit felismerje – és a többszöri fejcsereikkel jelzett irreális lázadását a báb eszközeivel maradéktalanul ábrázolták.”³³⁴

Az előadás első verziójában az eredeti darabból egy jelenet szövegét kérdőjelezték meg páran: a dráma kilencedik képében elhangzó kiáltvány mondatairól sokan azt hitték, hogy egy Kádár-beszéd részei.³³⁵ A másik meghatározó szöveges részlet Vas János dala volt, aki a *Song a*

³³¹ Kovács Ildikó (1927-2008) bábrendező kikerülhetetlen alkotója az államosítás utáni bábtörténetnek, munkáiban szintén a képzőművészetet és modern mozgást ötvözte a vásári bábjáték hagyományával.

³³² Malgot István beszélgetése Tóth Réka Ágnessel 2016. november 14-én Budapesten.

³³³ *Mockinpott úr* színlap 1971-ből. PIM-OSZMI. Bábtár. Aprónyomtatványtár. 49/3

³³⁴ Nánay István: Bábozás, mint politikai gesztus. *Art Limes*, XXIII. évfolyam 2016/5. szám 12.

³³⁵ Malgot István beszélgetése Tóth Réka Ágnessel 2016. november 14-én Budapesten.

semmitevésről-ben a kisember fásultságát énekelte meg. A dal szövegét Simor András írta, disszertációmban közlöm első alkalommal.

„Az ifjúkornak vége lett
tavaszra nyár és nyárra tél
az élet úgysem érdekes
túl sokat tőle ne remélj.

Születsz, nősülsz vagy férjezel,
kor és karrier szerint.
Szeretsz, mikor szeretni kell,
alszol és felébredszen megint.

Majd az unalmat megszokod,
akárcsak púpját a tevé.
És néha netán elgondolod,
hogyan élni másképp kellene.

Ilyenkor rosszul alszol
és hajnalban szidod a nejed.
És mindenkinek arról beszélsz,
hogyan ez így tovább nem mehet.

Este virággal békítéd,
a négy fal nyugalomra int.
Lelkedet vázába teszed
és beveszel két Aspirint.”³³⁶

Ezt a dalt az első verzióban Vas János énekelte gitárral, aki mintegy „clown” szerepben követte végig az előadást. Az előadás második verziójában őt váltotta fel Gaál Éva, aki hegedűvel játszotta el a *Song* dallamát, de már instrumentálisan, a szöveget elhagyva.

³³⁶ A dalt Németh Ilona énekelte el nekem, a felvétel alapján rögzítettem a szövegét.

Díszlet és báb

Tervezőként Englert Judit és Komjáthy Anna van megnevezve a színlapokon. A fennmaradt dokumentumokból nem következtethető ki, hogy ki volt a bábért, illetve a díszletért felelős. A bábok bunraku technikával készültek. Az asztali bábjáték során ketten mozgatták a bábokat, amelyeknek mozgása ugrópontokon megállított, *staccato*-szerű volt a pókhálóból álló díszletben.³³⁷ A darabban lezajló átváltozást (amely során Mockinpott elveszíti a hitét, bizalmát az őt körülvevő világban, amelynek passzív elszenvedője csupán) a báb metamorfózisával oldották meg. A testhez külön csatlakoztak a kezek és három feje volt a főszereplőnek: egy vidám, egy közömbös és egy szomorú – azt a három stációt szimbolizáltak, amelyeket a dramaturgiai pontokon zajlott nyíltszíni cserével jelenítettek meg.

A legtöbb fekete-fehér fotón és a felvételen sajnos nem látható, de kifejezetten rikító színeket használtak a bábok festésekor, ez a színvilág polarizálta az amúgy monokróm színházi látványt. A bábok mellett megjelentek az emberi kezek is, a visszaemlékezések szerint több alkalommal csak a kezek mozgása jelenített meg helyzeteket, állapotokat.³³⁸

A színpadkép egyetlen hosszú asztal, amely az *Orfeo szerelme* asztalához hasonlít. Az asztal lapja egy építkezési palló volt, amely még nem köthető az egy évvel később induló pilisborosjenői építkezéshez.³³⁹ Az asztal felett, középen egy hálót láthatunk, amely az 1514-ből már ismerős lehet, ez a háló a Gyerekjátékokban, valamint Malgot későbbi, Népszínházas díszleteiben is visszaköszön majd.³⁴⁰ Itt nem takarja el a teljes színpadot, csak középen osztja meg a teret: a háló a viszonyítási pont, az origó, ehhez képest jelennek meg a szereplők a jobb

³³⁷ „A Mockinpott úr pl. rendkívül gazdagon élt a groteszk lehetőségeivel. Már a mozgási technika is telitalálat. Az araszoló vagy inkább majomszerű figura-mozgatás egy olyan jellemzően groteszk Mockinpott-jarást eredményezett, amely szinte chaplini erővel szuggerálta a kisember tragikomédiáját.” Idézet Dévényi Róbert tanulmányából. Ring Orsolya: *Alternatív művészeti mozgalmak az 1970-es években: az Orfeo-ügy* http://www.archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html Utolsó letöltés: 2019.01.31.

³³⁸ „A csupasz emberi kéz, illetve fej megjelenése a bábok között mindkét darabban ellentétpontozó hatású, és lényegében a bábok világával szemben a mozgató, az ismeretlen, az ellenséges szerepét tölti be.” Nánay István: Elkötelezett amatőrök és az új színpadi nyelv. *Színház* 1973/11. szám 33.

³³⁹ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Szalma Jánossal 2021. január 20-án Budapesten.

³⁴⁰ „Szigeti Károly a bugyuta és kidolgozatlan darabvázlatot azzal teszi némiképpen elfogadhatóvá, hogy jelmezzel, mozgással egyéníti a szereplőket, s vad viháncolássá változtatja a darabot, amely Malgot István hálóból, faelemekből készült variábilis díszletében játszódik.” In: Nánay István: Gyerekszínházi állapotrajz. *Színház*, 1983/ 10.szám 10.

és bal oldalon. Fent egy feliratsor helyezkedik el: *Stációk egy Mockinpott bábu kálváriáján, Teremtés, Családi Fészek, A Hatalom, Börtön*, egy háromszög jelzés, *Hivatal, Zsineg, Dr..., Vég-Ki-Fejlet* (ez olvasható egyben is, de így tördelték). Az egyik fentmaradt fotón egy festett függönyt láthatunk, amelyen az előadás jelenetcímeit olvashatjuk ki: hatalom, börtön, műtét, kormány, hivatal – a különböző grafikák mellett (ezeket Komjáthy Anna festette), amelyek a főszereplőt ábrázolják hol bottal megfélemlítve, hol fellógatva, hol egy léggömböt szorongatva. A függöny előtt Vas János áll a gitárjával, a jobb sarokban a hegedűs Gaál Éva. Valószínűleg az előadás első verziójának a nyitóképét láthatjuk a fotón. A többi képen és a '72-es fesztiválon készült felvételen már az előadás második verziója lett rögzítve, ezt Gaál Éva hegedűjátéka miatt állapíthatjuk meg.

A következőkben a felvétel leírását fogom felhasználni arra, hogy az előadás egyik részletét megvizsgálva olvashatóvá váljanak a politikai bábjáték jegyei. A felvétel kezdőképében a három Mockinpott-fejet látjuk a jobb oldalon, miközben a fej nélküli báb kavarogva mozogni kezd a térben. Az átváltozás szakaszában a bábott több részletben, amputálva megmutatni esetünkben az emberi kiszolgáltatottság allegóriája lesz. Kísérteties hatást kelt a szemünk előtt létrejövő báb, amely mégsem a születés teremtménye hasonlatát hívja be. A kavarodásban nyakára kerülő fejről nem tudjuk megállapítani, hogy melyik: a mosolygós, a közömbös vagy a szomorú. A fej után a kezek jönnek, majd a bot a vállára. Sétálni kezd a zenére, amíg meg nem jelenik egy emberi kéz, amely a fejére koppint, majd felemelve a botot, jobbról és balról is többször felé suhint, amíg a báb el nem dől balra, majd felemelkedik és kirepül a színpadról hátra. A hegedű szól tovább. A báb világába benyúló emberi kéz megtöri a báb illúzióját: van egy nála nagyobb akarat is az előadásban, amely irányítja a főszereplőt. A pár pillanatra eltűnő Mockinpottot a háló közepén pillantjuk meg újra. Innen esik le a földre. Feltápáskodva bizonytalanul keresi a helyét, megijed a hálótól és elmenekül tőle, mert megjelenik annak közepén a Hivatalnok, aki fenyegető mozdulatokat tesz Mockinpott felé, majd eltűnik hátra. A főszereplő fejjel lefelé beleakad a hálóba, amely akadályoztató tényezőként jelenik meg az előadásban. A megtartás és a fogvatartás szimbóluma egyszerre. Megjelenik ezalatt egy női báb, valószínűleg a Feleség, majd mellette balon egy másik férfi báb, amely a kezét és a hasát összehangoltan mozgatva ideges mozdulatokat tesz, amitől felemelkedik a levegőbe. A Feleség mellélép, mintha nyugtatni szeretné. Együtt emelkednek fel, majd a begyorsult mozdulatok után visszaesnek a színpadra. A Feleség mintegy ápolóként a Férfi oldalára ül, miközben Mockinpott a szelíd hegedű hang alatt felé kúszik. Törleszkedve-kérlelve próbálja meg visszacsalogatni a nőt, aki a mozdulatsor végén ellöki. A Feleség bábnak elnagyoltan hatalmas a keze a testhez

képest. A jelenet végén kitűnnek, majd újra megjelenik a Hivatalnok, aki felé balról egy férfi formájú báb lépdel, amely Mockinpott urat húzza maga után. A Hivatalnok megfordítja Mockinpottot és a hasára ülve pofozgatni kezdi, amitől lerepül a feje. Ezzel a fejével kezdnek a hegedű pengető hangjára a másik férfi bábbal. Miután kitűnik ez a fej, a Hivatalnok leugrik Mockinpott hasáról, felállítja kézmozdulataival a báb testét és felváltva a lábával és a kezével végzett sürgető mozgásra, megjelenik a lába között az új bábfej, amelyet felhelyeznek Mockinpott testére. Ennek a bábfejnek, az előzőhöz képest, vidámabb tekintetet formáztak. Az új fejével Mockinpott egyedül marad a térben, mozogni kezd, hogy újra megszokja azt, amikor a Hivatalnok báb jobb oldalon pulzáló mozgással, horizontálisan megjelenik. Középen a másik férfi báb bukkan fel, amely hintáztatni kezdi a címszereplőt, amíg a Feleség báb szálldosva be nem lép. Madárszerű csapkodással halad a színpad jobb oldala felé, majd lebukik. Mockinpott fejét lehorgasztva ül. Kezével paskolgatja bábtestét. Középen heves mozdulatokkal a másik férfi fennakad a hálóban, amelyhez beszáll a Feleség újra és ő is mellé kerül, mintegy fogságba. A háló közepénél felbukkan egy bábtest, amely elveszíti fejét, a leszakadt testrészt szintén felakasztja egy kéz a hálóra, itt kezd el a hegedű visszatérő dallamára himbálózni. Ezzel fejeződik be az előadás egyetlen felvételének részlete, amely feltételezhetően az eleje: a darab szerint miután Mockinpott kikerül a börtönből, ellene fordul a sétapálcája is, amivel a feleségéhez indul, akiről kiderül, hogy megcsalta őt.

Színészi játék

A színészek között Németh Ilona, Sass Valéria, Liliom Károly, Szalma János, Tóth Andrea, Kovács István, Endrődy Júlia és Lichner Magdolna nevét sorolhatjuk fel – de a játszóknak száma előadástól előadásra változott. Kovács István már a próbafolyamat közben lépett be az Orfeóba³⁴¹, a fennmaradt újságcikkek mégsem említik a nevét. A próbákról fennmarad fotókon láthatjuk, hogy eleinte csak a bábok mozgását gyakorolták, a bábok nélkül. Ahhoz, hogy ketten mozgathassák a bunraku bábót, a mozgatók közötti összhangot meg kellett teremteniük a koreografikus előadásban. A fotóról kivehető és a személyes visszaemlékezésekben is megemlítik, hogy az egyik mozgató a báb fejét tartotta, míg másik kezével belebújt a báb jobb karjába, amely kézben végződött, így mozgatta azt. A másik kézzel ezzel egyidőben nem tudtak foglalkozni, mert az untermann a bábok lábát animálta, így hozva létre azok ugrásait és mozgásait, amelyeket a zeneiség tagolt. A Mockinpott bábót Németh Ilona mozgatta,

³⁴¹ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Kovács Istvánnal 2018. május 25-én Tótkomlóson.

untermann-ja Szalma János volt. Az együttes technikus Trnka Imre, a fényeket saját maguk által készített halogén-dobozokból nyerték.

Hatástörténet

A Pécsi Felnőttbábfesztiválra készült szóróanyag is felrajzolja az Orfeo társadalmi-esztétikai horizontját. A Magyar Televízió fesztiválon rögzített felvételén Endrődy Júlia szájából is elhangzik finomítva ez a gondolat Antal Imre azon kérdésére, hogy alkalmas-e a báb társadalmi mondanivaló kifejezésére: „Minden művészet ezért az egyetlen célért nevezhető művészetnek, más esetben, legalábbis szerintem, nem az. Itt csak az a kérdés, hogy milyen eszközökkel, módszerekkel. Ameddig József Atilla nyelvvarázsokkal fejezi ki mondanivalóját, érzéseit, addig a bábművész ember és báb, báb és báb, ember és ember kapcsolatait próbálja meg kifejleszteni és próbál meg ezekből mindig egy egységes új egységet kialakítani.”³⁴²

Az 1971-es II. Pécsi Felnőttbábfesztiválon tartott premierről Dévényi Róbert elismerően nyilatkozott.

„Ami a bábszínház brechti útjait illeti, e tekintetben a budapesti Orfeo együttes jutott a legmesszebbre. Peter Weiss *Mockinpot*jának motívumaira készítettek egy lenyűgöző erejű dinamikus víziósorot. Felfogásukban a darab arisztophaneszi fonákjára fordítja a karkai világképet. Az előadás rendkívül következetesen üti szegény *Mockinpot* úr orrát saját elidegenítettségének mítoszaiba, anélkül, hogy egy virtuóz szövegmontázstól eltekintve egyetlen sort is átvenne a mű irodalmi anyagából.”³⁴³

A fesztiválon való szereplések alatt ismerhették meg a többi bábcsoport előadásait, akikkel jó viszonyt ápoltak³⁴⁴. Az 1971-es fesztiválon két felosztásban mutatták be a bábcsoportok munkáikat: az elsőben az olyan amatőr együttesek játszottak, mint a Százszorszép,³⁴⁵ a Játsszunk együtt,³⁴⁶ a Szitakötő,³⁴⁷ a Círóka,³⁴⁸ a Napsugár,³⁴⁹ az Astra³⁵⁰ és az Orfeo, a

³⁴² Részlet az 1972-es Pécsi Felnőttbábfesztiválon elhangzott riportból. Forrás: MTVA Archívum.

³⁴³ Dévényi Róbert: Bábfesztivál Pécsen. *Színház*, 1972/3.szám 18.

³⁴⁴ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Malgot Istvánnal 2021. március 19-én.

³⁴⁵ A szentlőrinci együttes a *Molnár Anna* című előadását mutatta be.

³⁴⁶ Miskolci együttes Hans Sachs 1572-ben készült meséjének bábszínpad adaptációjával, *A batyu* című előadásával volt jelen a fesztiválon.

³⁴⁷ A tiszakécskei előadás a *Profán misztériumot* mutatta be.

³⁴⁸ A kecskeméti együttes két előadást is játszott: *Fehér László* és Balázs Béla *A könnyű emberét*.

³⁴⁹ A békéscsabaiak az *Ez mind az utcán hevert* című groteszk etűdsorozattal szerepeltek a fesztiválon.

³⁵⁰ A fennmaradt dokumentumok alapján a budapesti együttes az *Ember a holdon* című báboperáját mutatta be Haydn zenéjére, a fesztiválról készült tévéfelvételen azonban a *Don Quijotét* láthatjuk, amelyet a tanulmányok 1973-ra helyeznek. Ezt az ellentmondást a dolgozat szerzője nem tudta feloldani a disszertáció írása közben.

másikban pedig a lengyel, a litván, a bolgár és a magyar Állami Bábszínház³⁵¹ – vagyis a hivatásosok. Nem csak az Orfeo előadásában fogalmazódtak meg társadalmi kérdések: a Napsugár bábegyüttes bábszatírája például az emberi kapcsolatok „furcsaságairól” szólt. Az Orfeo szempontjából azért is volt kiemelkedően fontos a fesztivál, mert először mutatkozhattak meg a többi bábcsoport és az Állami Bábszínház előtt. A *Mockinpott* pozitív kritikáit követően az Orfeo együttes több külföldi fesztiválmeghívást is kapott, amelynek köszönhetően Lengyelországban több helyen is játszhatták az előadást (Krakkóban, valamint Bielsko-Bialában).

6.3 Eltávolodás a narrativitástól: *Gyerekjátékok*

Bemutató dátuma: 1972.

Bemutató helye: Kőbányai Ifjúsági Ház

Zeneszerző, zenész: Gaál Éva.

Díszlettervező: Malgot István.

Fénytervező, technikus: Trnka Imre

Színészek: Németh Ilona, Tóth Éva, Szalma János, Kovács István, Tóth Andrea.

Rendező: Malgot István

Színháztörténeti kontextus

A *Gyerekjátékok*³⁵² című előadással a *Mockinpott úrral* megkezdett bábesztétikai kísérlet folytatódott: a narratív történetmeséléssel és szövegközpontúsággal leszámolva a bábok vizuális stilizációja került a fókuszba. A történet helyét tárgyak vették át. 1972-ben mutatták be az előadást, amelyet Szántó Gábor első, támadó hangú cikkében „családellenességgel”³⁵³ vádolt meg – ez lett a későbbiekben az Orfeo-ügy egyik hívószava. Az előadás színháztörténeti kontextusa helyett a hatástörténetéhez kapcsolódik ez a cikk, mégis az elejére kell vennünk, hiszen a később tárgyalt Orfeo-botrány miatt indult kihallgatások már az előadás közben zajlottak. A *Mockinpott úr* sikerei után nagyobb figyelem irányult az Orfeo felé, akik ekkor már

³⁵¹ Az Állami Bábszínház Stúdiószínpada a *Stanci nénit*, a *Falunt*, az *Aventurest* és a *Kompozíciót* mutatták be. A színlap állítása szerint ez volt a premiere az előadásoknak.
https://mandadb.hu/dokumentum/791301/bb_1971_ii_nemzetkozifelnottbabfesztival_mufu.pdf Utolsó letöltés: 2021. 03. 19.

³⁵² Ugyanezen a címen mutatta be 1970-ben az Astra Bábegyüttes a Bartók-Kodály kórusműveire készült előadását.

³⁵³ Szántó Gábor: Orfeo az álvilágban. *Magyar Ifjúság*. 1970. 10. 13. 5.

a közös együttélést fontolgatták. Szántó Gábor cikkében a családellenes mondanivaló volt a legfőbb ellenérv, amelyre felépíthette az Orfeo kritikáját: a családból kivonuló, alkotói közösségben élő bábosok előadása a „felnőtt” világról alkotott ellenvéleménye.

„Gépiessé merevedett mozdulatok, maszkokká fagyott arcok, hamis gesztusok rakják a kirakatokba, s veszik meg ünnepekkor és ünnepek híján is a tömeghalál modelljeit. (A prospektusok szerint: kipróbálva Vietnámban, Made in USA.) Játsszák el és játszatják gyermekeikkel a játékhalált, ami majdnem olyan, mint az igazi. A gyermek játékában a való életre készül. De a játék lehet védekezés is magány ellen, lehet a szorongó tilalmak, a hamis, értelmetlen magatartásformák elutasítása, kitárulkozás egy szabadabb világ felé.”³⁵⁴

A színházi évadot átnézve láthatjuk, hogy 1972-ben Marton Endre *Marat/Sade*-ot rendezett a Nemzeti Színházban, Marton László *A kör négyyszögesítését* a Pestiben, Ruszt József Tennessee Williamst a Csokonaiban (*Orpheus alászáll*). A Huszonötödik Színház bemutatja Fekete Sándor *Hőség hava - Kollektív nyomozás és ítélkezés történelmi/?/ügyben, avagy a közszereplés rövid tanfolyama két külön részben* című darabját Haumann Péter szereplésével, valamint Gyurkó László *Szerelmem, Elektra* darabját. Az Állami Bábszínház pedig elindítja a Kísérleti Stúdió második sorozatát, a *Bábuk és emberek II.*-t, amelyben Kosztolányi Dezső, Jean Claude van Itallie, Urbán Gyula, Örkény István, Gyárfás Miklós darabjait adaptálják bábszínpadra, a legnagyobb előadásszámot megelőző bábjáték viszont az az *Aventures* lesz, amelyet az előző évi bábfesztiválon is bemutattak. Halász Péter 1972 decemberében játszotta a *Bábszínház gyerekeknek* című előadást (Szent Elek, Hamlet, King Kong,³⁵⁵ Kék angyal és Mikulás történeteivel), három hónappal azután, hogy *A Skanzen gyilkosai* című előadásukat betiltották és megvonták az együttestől a működési engedélyt – ezután kezdtek el a Dohány utcai lakásban előadásokat tartani. Halász Péter bábszínháza ugyanerre az évre datálódik, amelyben Halász Péter félmeztelenre vetkőzve piros babákat mozgatott kalapja mellett. Közben hol magnetofonról szólt a szöveg, hol a színész maga recitált és rögtönzött. 1972-ben alakult meg az Orfeo-hoz hasonlóan közösségben gondolkodó, amatőr színházi együttes, a csepeli Utcaszínház, akik a vásári színház eszközeivel valósították meg politikai témákkal foglalkozó előadásait (*USA-cirkusz, Lekvár, Fél van, Műmamá, A Nagy Oklahoma Cirkusz*). A Hegedűs Tibor vezette csoport tíz évig működött.

³⁵⁴ Gyerekjátékok színpad. Forrás: OSA Archívum.

³⁵⁵ Innen jött az 1973-ban bemutatott King Kong előadás ötlete, amelyet 1973-ban mutattak be. Idézet az 1998-ban az MTV Halász Péterrel készített interjújából.
https://artpool.hu/boglar/1973/730812_kingkong.html Utolsó letöltés: 2021. 01. 06.

Hozzá tartozik még az előadás színháztörténeti kontextusához, hogy 1972-ben volt az első független március 15-i ünneplés, amely tüntetéssé alakult, ahogy erre a városban előzőleg megjelent cetlik bíztatták a járókelőket: Fodorék arra az elhatározásra jutottak, hogy nem mennek ki a nemzeti ünnepen tartott megemlékezésre, helyette próbálnak (a *Vurstli* című előadásukat ebben az évben mutatták be egy miskolci fesztiválon³⁵⁶), ahogy a bábegyüttes is tette.³⁵⁷ Malgoték ekkor már a *Gyerekjátékok*at próbálták, amelyet valószínűleg a fesztivált megelőzően mutattak be. '72-ben tartották a *Szüret* című előadásuk bemutatóját,³⁵⁸ amely az 1848-as forradalom egy kisebb, délvidéki történetét mutatja be egy építkezés díszletében. A szöveget Halmos Ferenc és Fodor Tamás írták, a próbákat a Dagály Ifjúsági Házban, majd a Ganz-Mávag Kultúrházban tartották, amíg ki nem szorultak a pesti művelődési házakból. Az előadásban kikerülhetetlen párhuzam a pilisborosjenői házépítés, amelyben mindannyian részt vállaltak a csoportból, és a munkákat felosztva húzták fel saját erejükből mindkét épületet.

Dramatikus szöveg

Az előadás kiindulópontja nem egy ismert irodalmi mű, nem rögzített szöveg, hanem egy gondolat: a darab háborúellenes mondanivalója abban fogalmazódott meg, hogy az előadásban szereplő jó és rossz játékok a szülők irányításával egymás ellen fordulnak a gyerekek kezében. Az üzenet leegyszerűsítve annyi, hogy ne gépfegyvereket vegyenek a gyerekeknek.³⁵⁹ „Egy

³⁵⁶ Szereplők: Angelus Iván, Bak Zsófia, Ecsl Margit, Elek László, Gaál Erzsébet, Janisch Kornélia, Kató Balázs, Mélykúti Ilona, Oszkay Csaba, Papadimitriu Athina, Popov István, Székely B. Miklós, Szőke Szabolcs.

³⁵⁷ „Valószínűleg az történt, hogy hagyták kiterelvényesedni, és ráállítottak különböző ügynököket, hogy lessék, hol dugják ki a fejüket az ellenforradalmárok, akik eddig hallgattak, de ezen március 15-én biztosan meg fognak jelenni. És mindenben a csoportokat keresték: a rock-csoportokat, a klub-csoportokat. De az Orfeo hiányzott a térképről.” Sándor L. i.m. 331.

³⁵⁸ „Színházi-szakmai szempontból tehát igen becsületes munkát mutatnak, összeszokott és összecsiszolt, az egyéni exhibicionizmustól mentes kollektív játékot. Probléma persze nem is itt akadt velük. Itt az exhibicionizmusnak másik formájával találkozunk. A budapesti színjátszó fesztiválon bemutatott produkciójuk (*Szüret*) alkalmával a közönség várakozása felfokozott volt, hiszen azokban a napokban csucsosodott (sic!) ki a Magyar Ifjúságban az Orfeo körüli vita. Ez megsokszorozta az előadás indulatait, hiszen ezek a gyerekek hősnek érezhették magukat dacosan szembenézőnek. Ez persze hisztérikus állapot, de természetes reagálás ebben az életkorban egy nem tulságosan (sic!) szerencsés élességű hirlapi (sic!) vitára, amely nélkülöz minden pedagógiai megfontolást.” in: Fonyódi Péter (szerk.): *A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan” Luzsnyánszky dosszié*. Budapest, Magyar a Magyarért Alapítvány, 2004. 146.

³⁵⁹ „A *Gyerekjátékok* – asszociációs játék. Példázat, mese arról, hogy a rongybabával, karikával, eregetős papírsárkánnyal önfeledten játszó gyerekekre hogyan erőszakolják rá a felnőttek, merő jóindulatból, önnön lényüket, viszonyaikat tükröző, öldöklő fegyverekből, rakétából, tankokból álló pazar játékkollekciójukat. A darab befejezése – a karika lesepri a harci eszközöket – idillikus kép,

kisfiú álma megelevenedik. Játékos lebegés a bábszínpadon, nap, labda, karika: szelíd, jó játékok. Ebbe az álmovilágba tör be a felnőttek valósága, játékkardok, játékgéppiszolyok, (sic!) játékrakéták agresszivitása; az álom széttörik, a fegyverek összekaszabolják a napkorongot...”³⁶⁰ A fennmaradt cikk alapján rekonstruálható a történet, amely említi a napkorongot, de a fotókon nem látható és a visszaemlékezések során se említették meg az alkotók.

„Mottó: „Kiskoromban nagyon egyedül voltam, mindig játszani szerettem volna, de ti is tudjátok, milyen szomorú dolog egyedül játszani. Voltak felnőttek, akik játékokat adtak nekem. Adtak csuzlit (sic!), hogy rálőjek madarakra és kardot, hogy levághassam a virágokat. Én pedig levágtam a virágokat és rálőttem a madarakra. Aztán nagyon szomorú lettem. És egyszer az iskolában virágot rajzoltam a falitáblára. Akkor a sarokba állítottak. És később is mindig a sarokba állítottak, valahányszor virágot rajzoltam merev formulák helyett. De akkor már tudtam, hogy vannak felnőttek, akik megtanítanak sípot faragni és csinálnak nekem sárkányt, meg karikát. És lesznek pajtásaim, akikkel lehet sárkányt eregetni és játszani igazi, komoly játékokat.”³⁶¹

A darab erősen háborúellenes mondanivalója és a pacifista illúziója az Orfeo ideológiai háttérországába pontosan illeszkedik, azonban Nánay kiemeli, hogy a háborúellenes állítások és a forradalmiság hirdetése ellentmondásos viszonyba kerültek az előadásban.³⁶²

Érdemes kiemelnünk a gyerek pozícióját a színlapon szereplő szövegből, amely az előadásban különböző tárgyak segítségével próbálja meg értelmezni és használni az őt körülvevő világot. Minden tárgy egy fogalom. És mind szélsőségesen ellentétes viszonyokat vázol fel: jó és rossz, béke és háború, gyerek és felnőtt – olyan ellentéteket, amelyek elfogadásával vagy elutasításával határozzák meg az előadás karaktereit: a gyerek pozitív, a majom viszont negatív szereplő. Nem rejtett szándék, hogy a gyermeki fantázia és játéktér lehetőségeinek vizsgálata szorosan összekapcsolódik az előadás értelmezésével, ezt Malgot értelmező tanulmányának köszönhetően vezethetjük vissza. (A tanulmányt a rendezésnél emlitem még).

amely éppen azáltal készítet állásfoglalásra, hogy a néző kénytelen saját rossz tapasztalatait ütköztetni a zárókép „békés” megoldásával.” Nánay István: Az Orfeo-ügy (Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezésével) *Beszélő*, 1998/3. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-orfeo-ugy> 2019.01.31.

³⁶⁰ Gyerekjátékok. *Esti Hírlap*, 1970. 06. 20. 3.

³⁶¹ Gyerekjátékok színlap. Forrás: OSA Archívum.

³⁶² Nánay István: A bábozás, mint politikai eszköz. Az Orfeo Együttes bábelőadásairól. *Art Limes Báb-Tár*, 2016/5. szám. 14.

„Ha a gyermek egyedül van, kénytelen a szerepeket tárgyra ruházni, s a megszemélyesített tárgyak segítségével hoz létre képzeletbeli közösséget. Így is felépíthető egy érvényes modell, ez azonban nélkülözi a rész-egész egymásra hatásának dinamikáját. A játéknak ez a formája nemcsak viszonylagos információszegénysége miatt válik unalmassá, hanem mindenekelőtt azért, mert a játékban a gyermek egyszerre tölti be a játékos és a közönség szerepét. Egyedül játszani még csak lehet, de magunknak játszani egy idő után értelmetlen. A közösség eltűnése az egyedül lévő gyermeket a világépítés értelmétől fosztja meg. Az egyedül-játszásra kényszerült gyermekek is ragaszkodnak ahhoz, hogy megmutathassák felépített játékukat. (Hasonlóan az egyéni formákban alkotó művészekhez.) A fantáziajáték éppúgy, mint a színház, cselekvő, együttjátszó közösséget tételez fel. A színház legősibb formáiban éppúgy nem vált szét a közösség nézőkre és játékosokra, mint ahogy a gyermek fantáziajátéka is egységes, aktív közösséget tételez fel, s nem ismeri a passzív befogadó szerepét.”³⁶³

Ez az állítás a bábjáték nézői befogadására is alkalmazható, amelyben a közönség aktív részvétele fontos szerepet játszik.

Nánay asszociációs játéknak nevezi az előadást,³⁶⁴ amelynek értelmezése szélesebb spektrumon mozoghat, mint az előadás által kijelölt története. A politikusság megképződése így elsődlegesen az előadás stilizációs szintjén történik meg, másodlagosan pedig a befogadó értelmezésében. A szülők, mint irányítók és a gyerekek, mint irányítottak, a jó játékok, mint a sárkány eregetés és a rossz, mint a tank vagy a puska – mind absztrakciókká válnak a befogadás során. Ezzel az absztrakcióval él a bábegyüttes, erre építi fel a vizuális kettős beszéd alkalmazását.

Díszlet és báb

Az előadást egy három méter széles, két méter hosszú, nagyszemű, horgolt háló mögött játszották – erre akasztották fel a gyerekjátékokat: tank, puska, csutkababa. Ezeket a két szülő szereplő mozgatta (Németh Ilona és Szalma János), akik hol maszkot használtak, hol pálcás bábokat. A gyerekek (Tóth Éva, Tóth Andrea, Kovács István) ezekkel a játékokkal játszottak, amíg elő nem került a puska és a tank, mint az erőszak tárgyi reprezentációja. „A bábuk és a

³⁶³ Malgot István: Az animációs térjáték lehetőségei az esztétikai-művészeti nevelésben. *Kultúra és Közösség*, 1975/3. 165.

³⁶⁴ Nánay i.m.

tárgyak – természetesen saját tervezésűek és kivitelezésűek – pompás megfigyelőképességről és karakterizáló hajlamról tanúskodnak. A csupasz emberi kéz, illetve fej megjelenése a bábok között mindkét darabban ellenpontosító hatású, és lényegében a bábok világával szemben a mozgató az ismeretlen, az ellenséges szerepét tölti be.”³⁶⁵ Malgot elmesélése szerint az előadás előtt került hozzájuk Francoise Kourilsky könyve (*Le Bread and Puppet Theatre*), amelyet a társulat küldött nekik valamelyik lengyel fesztiválon.³⁶⁶ Ez a könyv volt hatással rájuk mind a bábkészítésben, mind a darab mondanivalójának kialakításában.

A gyerek-bábok kisméretűek, a zsákvászonból készült Kisfiú és a Majom³⁶⁷ egy paravánon ül a legtöbb fotón. Bunraku technikával készültek, de csak a fejükhöz illesztettek pálcát, a lábakat és a kezeket a mozgatók saját kézzel animálták. A Kisfiúnak kantáros nadrágja és csíkos pólója van, arcán lefelé konyuló mosoly. A papír sárkányt eregető kislány báb apró méretű, papírból készült. A szülő-bábokat plasztikus maszkokkal vagy pálcás bábokkal jelenítették meg, az egyik fotón a háló mögött láthatóvá is válnak a mozgatók a fény miatt. A díszletben újra megjelent a háló, mint elválasztó eszköz. Az egyik fotón egy majmot látunk gépfegyverrel a gyerekbáb mellett, aki karikát tart a kezében – ezt feleltethetjük meg a kritikákban leírt záróképpel, amelyben a karika végül legyőzi a fegyvert.

A bábok tervezése és kivitelezése is a társulat közös munkája volt. Ez volt az utolsó bábelőadás, amelyben Németh Ilona részt vett, ekkor állította Malgot választás elé: döntenie kellett, hogy Fodor Tamással és a Stúdióval tart, vagy marad a bábcsoportban. A Stúdiót választotta, de nem szakadt el a bábozástól: a ’77-es *Woyzeck*³⁶⁸ elején egy bábetüdőt mutatnak be, amelyet Németh Ilona tervezett.³⁶⁹

³⁶⁵ Nánay István: Bábozás, mint politikai gesztus. *Art Limes Báb-tár*, XXIII. 2016/5.szám. 12.

³⁶⁶ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Malgot Istvánnal 2021. 03. 19-én Budapesten.

³⁶⁷ Utalás Weöres Sándor *Majomország* című versére. (A vers 1955-ben született, de 1968-ban jelent meg a költő *Merülő Saturnus* című kötetében.) In: Tóth Réka Ágnes beszélgetése Malgot Istvánnal 2021. 03. 19-én Budapesten.

³⁶⁸ 1977-ben mutatta be a Stúdió K legendás előadását Georg Büchner *Woyzeck* c. darabját a Lőrinc pap téri pincében, amelyet számos külföldi fesztiválra is meghívták (Bécs, Varsó, Amszterdam, London, Firenze, Caracas) és három évig játszották, száztizennégy alkalommal – példátlanul nagy számok ezek egy, az amatőr szférába sorolt előadás esetében. Szereplők: Gaál Erzsi, Oszkay Csaba, Székely B. Miklós, Fodor Tamás, Angelus Iván, Fazekas Isván, Kamondy Ágnes, Németh Ilona. Az előadást Fodor Tamás rendezte.

³⁶⁹ A későbbiekben a Stúdió K Színház állandó tervezője lett, valamint több előadást rendezett is.

Rendezés

Az előadás filmszerű volt, akár egy animáció, ezt a felvett zene és a színeket váltogató fényjáték is segítette. Fekete színházi előadás lévén csak a hangsúlyos helyzetekben lehetett látni direkt a mozgatókat, ettől eltekintve az előadást fényfolyosókban játszották egy feltételezett paraván mögött. Csak következtetéseket lehet levonni a bábok alapján azok mozgásáról, de az egy pálcás bunrakuk, valamint a kézzel animált játékszerű bábok esetében kevésbé koreografikus mozgást feltételezhetünk. Az előadás vizuális megjelenése, a képek egymás mellé helyezése inkább vizuális narrativitást tár elénk, amelyben a figurák értelmezése, nem pedig virtuóz mozgása válhat relevánssá az előadás dramatikus történeteiben.

Malgot 1975-ben először kiadott tanulmánya,³⁷⁰ amely az animációs térjáték³⁷¹ lehetőségeit tárgyalja, valószínűleg ennek az előadásnak a próbafolyamata után születhetett. Az animációs térjáték a gyerek színháza: egy, a valóságtól leválasztott hely, amelyben a saját szabályait létrehozva működtetheti fantáziájával saját játérendszerét. Ha mással van, akkor a szerepek feloszthatóak, ha egyedül, akkor tárgyakkal hozza létre képzeletbeli közösségét. Malgot írásában összefoglalja az Orfeo bábesztétikáját, amellyel a soron következő, felvételek híján fotókból és beszámolókból rekonstruált előadásokhoz kulcsot kaphatunk. Felsorolásában a bábelőadások legfontosabb elemeit említi meg:

- 1, a bábu megjelenése és viszonya a térrel
- 2, a tér lehatárolása (paravánnal vagy más tárgyakkal)
- 3, bábok és tárgyak kompozíciója a térben
- 4, báb mozgásával létrehozott mozgó téri kompozíció
- 5, fény dinamikája (színhatások szerepe)

³⁷⁰ *A tárgyanimációs térjáték esztétikai lehetőségei az esztétikai-művészeti nevelésben* (Kultúra és közösség, 1975. 2-3. szám 164.) megjelent a *Bábesztétikai szöveggyűjteményben* is 1978-ban (a kötet szerkesztője Tarbay Ede volt).

³⁷¹ „Elsősorban, azt hiszem, hogy az animációs előadás művészetének kellene nevezni, vagyis olyan művészetnek, amely az egy személy általi mozgaton- animáláson alapszik, aki felvállalja a bábművész szerepét vagy egy másik személy (aki a képzőművész szerepét vállalja fel) által elkészített tárgy mozgatójának a szerepét. A ma használatos szakkifejezés, amely meghatározza ezt a művészetet a bábszínház, egy olyan elnevezés, amely elég nagyszámú alkotó szerint nem megfelelő, hiszen csupán egyetlen művészeti ágra korlátozott. Az animációs művészet ugyanis fellelhető a film területén is, a televízióban is, és előfordul olyan eset is, hogy a mozgott tárgy nem határozható meg bábuként.” In: Cristian Pepino: Maeterlinck-től-Argheziig. Rövid betekintés az animációs előadás elméletének történetébe. *Art Limes Báb-tár*, 2016/13.szám 71.

6, hangzó tériség (zörej, zaj, ritmus, zenei effektusok)

7, játékos, mint mozgató és mozgó.³⁷²

Ezekkel a kategóriákkal közelíthetjük meg az Orfeo bábegyüttes további két előadását, amely ugyanannak a bábszínházi kísérletnek a továbbgondolt formája.

Hatástörténet

A *Gyerekszínházakkal* az Orfeo részt vett az 1972-es Békéscsabai Nemzetközi Gyerekbábfesztiválon június 21. és 25. között, ahol elismerően nyilatkoztak³⁷³ a tárgyjátékra épülő, laza dramaturgiával összeállított, asszociatív előadásról, amely hagyományosabb bábos gondolkozást használt, mint az eddigi előadások. A fesztiválon felmerült, hogy az előadás gyerek vagy felnőttközönségnek való-e inkább,³⁷⁴ valószínűleg a korhatáros besorolással az ifjúsági csoportot célozhatták volna meg, ahogy az Orfeo fő közönsége művészeti gimnáziumok tanulóiból, a fiatal egyetemistákból, valamint a műkedvelő színházi nézőkből állt. Egy megjelent cikk szerint még a fesztivál előtt játszották az előadást egy lengyel bábfesztiválon, ahol a *Mockinpott* úrral szerepeltek a hivatalos programban, de a *Gyerekszínházakat* is lejátszották műsoron kívül. Az írás megemlíti, hogy egy norvég tévé stáb felvette az előadást Pécsett, de pénzt nem fogadtak el az Orfeósok, ezért ajándékba kaptak egy „modern fényszabályzót.”³⁷⁵

Szántó Gábor a *Magyar Ifjúságban* megjelent cikkében októberben ezt az előadást emelte ki részletesebben az Orfeo repertoárjából.

„Itt, a pincében készültek fel a »Gyermekjátékok« előadására is. Ez egy zenével, fénnel, pantomimmal kombinált bábjáték, amelynek érezhetően legfontosabb mondandója: a

³⁷² Malgot i.m. 166.

³⁷³ „A szakmai értékelő bizottságnak egyöntetűen az volt az álláspontja, hogy az Orfeo műsora felfogásában és kivitelezésben is mindenképpen jó ügyet szolgál akkor, amikor korunk gyermeknevelésének egy súlyos és megoldandó problémájára hívja fel a figyelmet. Pozitív és humánus tartalma elvitathatatlan, még akkor is, ha bizonyos részmegoldásai művészi-szakmai vitákat válthatnak ki.” Szilágyi Dezső, az UNIMA Magyar Központja elnökének szakvéleménye. Országos Levéltár 1396/2

³⁷⁴ A Fővárosi Tanács szakvéleménye az Orfeo bábegyüttes műsorairól. In: Ring Orsolya: *Alternatív művészeti mozgalmak az 1970-es években: az Orfeo-ügy*. https://archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html?oldal=7 Utolsó letöltés 2021. 01.03.

³⁷⁵ *Gyermekjátékok*. *Esti Hírlap*, 1972. 06. 20. 3.

felnőttek ostobák és gonoszak, gyilkos ösztönöktől fertőzött világukban elnyomják és elsorvasztják a tiszta gyermeki értelmet, fegyverjátékokat adnak a kicsinyek kezébe és ha szándékaikat a gyerekek felismerik, egyetlen lehetőségük az emberré válás érdekében, hogy szakítsanak a családdal. amely hazug, és a felnőttekkel, akik fertőzöttek. Általában, mindig és mindenütt.”³⁷⁶

Szántó idéz is egy Malgottal folytatott párbeszédet, amelyben a bábegyüttes vezetője elmondja, hogy az előadást közösen írták az együttessel, és célja a gyereknemzedék szabadságra nevelése. Malgot a cikk megjelenése után levelében megkérte Benkő Évát és a Fővárosi Tanács illetékes osztályát, hogy vizsgálják ki az ügyet és az előadásokról készítsenek szakvéleményeket. Bábcsoportvezetői munkáját a vizsgálat során felfüggesztette.³⁷⁷

A hatástörténetében az újságcikkek mellett meg kell említenünk egy előadást, amelyhez a kutatásom során jutottam el. 1974. nov. 22. és 24. között rendeztek meg Salgótarjánban a *Gyertek, mesélünk* című magyar animációs művészetekkel foglalkozó konferenciát és szemlét az UNIMA védnökségével: a rendezvény célja volt, a bemutatók alapján megvitassák az animációs eszközök (bábjáték, báb és rajzfilm) hatását és alkalmazását a gyermekek esztétikai érzékének, személyiségének formálásában. Nem csak bábszínházi alkotókat, hanem báb- és rajzfilmkészítőket, írókat és pedagógusokat is meghívtak a rendezvényre a tizenkét bábműsor mellett, amelyre a feljegyzések szerint a budapesti Duna Cipőgyár Orfeo Bábegyüttese is meghívást kapott, hogy a gyermekek aktivizálására, közvetlen bekapcsolására tegyen kísérletet előadásával. A *Papírbátékok* című improvizációjuk nagy érdeklődést és visszhangot keltett a szemlén résztvevők között: az alapötletet alkalmasnak találták a további fejlesztésre. Hivatalos bemutatójáról azonban nem található nyom a dokumentumok között, a további feljegyzésekben azt olvashatjuk, hogy 1975-ben a *Papírbátékok* az Orfeo bábos foglalkozásként játszotta, tehát a gyerekek aktív bevonásával zajlott az előadás. A magára maradt főszereplő figurája a *Gyerekbátékokból* már a *Papírbátékok* aktív alkotója és játszója: a bábozás tanítása, a bábszínházi folyamatokba való bevonás pedagógia módszerré válik a foglalkozás során. A két játszó (Szalma János és Tóth Éva) együtt készítette el a bábokat a gyerekekkel, majd a végén közösen játszották el az előadást.³⁷⁸ Valószínűleg két verzióban játszhatták: az egyikben a gyerekekkel való foglalkozás, a bábkészítés és a közös játék volt a szempont, a másikban az

³⁷⁶ Szántó Gábor i.m. 5.

³⁷⁷ Malgot István levele Benkő Évának 1972. október 13-án, a Báb és Zenész csoport levele 1972. október 15-én.

³⁷⁸ Nyári gyermekmulatság. *Veszprémi Napló*, 31. évfolyam 180. szám 5.

előadás maga.³⁷⁹ A rövid, alig tizenöt perces előadás története allegorikus: egy madár reked a kalitkában, nem tud kijutni belőle, amíg meg nem érkezik egy ló az égen, és a nap segítségével ki nem szabadítja. A *Gyerekszínház* után nem csak a névbeli azonosság ad okot a két előadás összekapcsolására: Malgot tanulmánya is a gyerekek befogadói percepciójáról szól már, ezzel előkészítve a Népszínházi korszakban létrehozott gyerekszínházi előadásokat.

6.4 Bábszínház a bábszínházban: *Cipolla bácsi bábszínháza*

Bemutató dátuma: 1973.

Történet: Thomas Mann

Zeneszerző: Gaál Éva.

Bábtervező: Malgot István.

Fénytervező, technikus: Trnka Imre

Színészek: Fábry Péter, Dósa Éva, Szalma János, Kovács István, Tóth Andrea.

Rendező: Malgot István

Színháztörténeti kontextus

A bemutató dátumáról nem maradt fent dokumentum, de az kiderül az 1973. szeptember 26-30. között megrendezett III. Pécsi Felnőttbábfesztiválról szóló UNIMA éwertékelőből, valamint a fesztivál szóróanyagaiból, hogy ezzel az előadással részt vettek rajta. A fesztiválra készített színlapon láthatjuk az előadás dátumát: 1973. szeptember 29-én játszották a *Cipolla bácsit* a pécsi Doktor Sándor Művelődési Központban.³⁸⁰

Az előadás színháztörténeti kontextusának vizsgálatát kezdhethetjük a színházi évadok felől: az Állami Bábszínházban '73-ban a *Gulliver*, *A varázshegedű*, valamint a *Hencidai csetepaté* kerül bemutatásra. Jancsó Miklós a Huszonötödik Színházban a Gyurkó Lászlóval együtt írt *Vörös zsoldár* című politikai revüt rendezte, valamint ebben az évben kerül sor Hernádi Gyula *Utópia*

³⁷⁹ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Szalma Jánossal.

³⁸⁰ Cipolla bácsi bábszínháza színlap 1973. https://mandadb.hu/common/file-servlet/document/859648/default/doc_url/babfesztival_19730926_30_befu.pdf Utolsó letöltés: 2021.01.05.

című előadásának a premierjére is. A Huszonötödik Színház egyik célkitűzése (az Orfeóhoz hasonlóan) szintén a közönséggel való „direktebb kapcsolat” kiépítése volt, az erre a célra megrendezett spontán ankétok, klubdelutánok és beszélgetések szervezésével.³⁸¹

Ruszt József rendezésében Debrecenben bemutatják Csokonai *Méla tempefői, avagy az is bolond, aki poétává lesz Magyarországon*, valamint az *Özveggy Karnyóné* c. darabját, amellyel 1965-ban az Universitas elsőként jutott ki a Nancy-ben megrendezett színházi fesztiválra.³⁸² Ruszt ebben az évben az Universitasnak a *Befalazott asszony* című népballadát rendezte meg, az előadás kisebb sikert aratott. Bemutatják a *Petőfi '73*³⁸³ című filmet a budapesti mozikban, a filmben az Orfeós Oszkay Csaba is játszott. Ki kell emelnünk még, hogy 1973-ban az Országos Színjátszó Tanács meghívta Fodor Tamást és Paál Istvánt tagnak (Paál 1975-től lett hivatásos rendező Pécssett, Fodor csak 1987-ben szerződött a szolnoki Szigligeti Színházba). Ezt értelmezhetjük akként, hogy a rendszer az addig felügyelet nélkül működő amatőr csoportokat elkezdte figyelni, munkájukat és működésüket pedig legitimizálható formák felé terelni. Ebben az évben rendezték meg a *Szóljatok, szép szavak Petőfi Sándorról* című pályázatot, amelyet 1975-ig minden évben megismételtek – csak más nevekkal: 1974-ben *Szóljatok, játszó, regölők!*, 1975-ben pedig *Hazánkról szóljatok, szép szavak!* megnevezéssel futott.³⁸⁴

Ha eltávolodunk a színházi működés vizsgálatától, akkor fontos eseménynek tartom az 1973-ban a *Magyar Filozófiai Szemlé*ben kiadott tanulmányt is, amelyben Hegedűs Andrást, Márkus Máriát, Heller Ágnes és Vajda Mihályt vonták felelősségre, mert „a marxizmus alapfogalmait és megállapításait, valamint mai társadalmunk egyes jelenségeit önkényesen értelmezve, a marxista elemzés látszatát keltve, vagy éppen a marxizmus pluralizálásának jogosultságát hirdetve a marxista-leninista pártok, köztük az MSZMP elméletét és politikájának alapelveit veszik revízió alá és a szocializmustól idegen nyugati újbaloldali törekvésektől »eszméket« kölcsönző jobboldali revizionista ideológiai-politikai platformot körvonalaznak.”³⁸⁵ Heller

³⁸¹ Imre *et alii* i.m. 61.

³⁸² Ruszt József ekkor még az Universitas rendezője volt, évente egy előadást rendezett, a következő évben vette át Katona Imre a vezetést.

³⁸³ A *Petőfi '73* Petőfi születésének 150. évfordulójára készült. Rendező: Kardos Ferenc, operatőr: Kende János.

³⁸⁴ Nánay István: Amatőr színházak tündöklése és bukása. *Színháztudományi Szemle*, 19. szám https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_SztSz_19/?query=%22dühöngő%22&pg=180&layou=s Utolsó letöltés: 2020. 12. 20.

³⁸⁵ Az MSZMP KB mellett működő kultúrpolitikai munkaközösség állásfoglalása néhány társadalomkutató antimarxista nézeteiről. *Magyar Filozófiai Szemle*, 1973/1-2. szám 160.

Ágnes többször tartott előadásokat az Orfeósoknak, a filozófus az amerikai kommunákról folytatott kutatásait osztotta meg velük.

1973-ra kitiltják az Orfeót a legtöbb művelődési házból a rendőri vizsgálat és a sajtótámadások miatt³⁸⁶: a Duna Cipőgyári Klubház fogadja be őket, ahol egy évig egymás mellett próbálnak, miközben a második pilisborosjenői ház építése zajlik. A zenekar ekkorra már leszakadt a csoportról, Vízöntő néven zenéltek tovább, zeneileg közreműködtek az ebben az évben bemutatott *Celestina*³⁸⁷ c. előadásban a Katona József Színházban. 1973-ra felépült az első ház, amelyben az együttélésre tett kísérletük a társadalom egyik legfontosabb egységével szállt szembe: a családdal. Ez a kommunális létforma azonban sok viszontagsággal járt, privát és művészi kérdéseket is felvetett, a csoport hamarosan két részre oszlott és két különböző házba költöztek be a stúdiósok és a bábosok.³⁸⁸ Két különálló színházi csoport jött létre ezáltal, akik a színházat más oldalról közelítették meg a későbbiekben: Malgoték a bábos oldalon a népies vonalon, míg Fodor Tamásék az Orfeo Stúdióban inkább az urbánus irányban folytatták munkájukat. Malgot szerint ő a Kantor-féle stílust használta bábelőadásáiban akkor már, Fodor pedig inkább Grotowski fomanyelvét alkalmazta. Az Orfeo Stúdió 1973-ban mutatta be a *Szélmalomharc, avagy egy forradalmár anatómiájára* című Petőfi műsorukat, amelyben a versek és a népdalok mellett személyes élménybeszámolók is helyet kaptak, valamint a *Golgotát*, amely Brecht *A nevelő úr* c. darabja alapján készült el.³⁸⁹

Dramatikus szöveg

A *Cipolla bácsi bábszínháza* című előadásban sem használták az előadás irodalmi kiindulópontjaként megemlített novella szövegét. A szórólapon „drillkomédiaként” nevezték el a darabot, amely Thomas Mann *Márió és a varázsló* című novellájának bábszínpadí

³⁸⁶ „A támadás egyik formája az volt, amikor 1973–1974-ben azok a kultúrházak, amelyek addig az együttesek legális működéséhez helyet biztosítottak, sorra felbontották a szerződéseket. Ezután, legális működési keret nélkül az együttesek underground létbe kényszerültek.” In.: Ring Orsolya: A színjátszás harmadik útja és a hatalom. Az alternatív Orfeo együttes kálváriája az 1970-es években. *Múltunk*, 2008/3. 233-257.

³⁸⁷ R: Iglódi István.

³⁸⁸ Malgot István beszélgetése Tóth Réka Ágnessel 2016. november 14-én Budapesten.

³⁸⁹ Az előadás zenéjét Szőke Szabolcs szerezte, a verseket Kiss Mihály. Szereplők: Angelus Iván, Gaál Erzsébet, Ház Attila, Kató Balázs, Kiss Mihály, Oszkay Csaba, Székely B. Miklós, Szőke Szabolcs, Bak Zsófia, Elek László, Rácz Lídia, Vas Zsuzsa.

adaptációja. A „drillkomédia” Lengyel József³⁹⁰ egyik novellájának alcíméből ered. Mivel Thomas Mann története allegórikusan a diktatúrák irányításáról szól, ezért „erőszakkomédiaként” nevezték meg az előadás műfaját.

„Nem akarásból, úgy látszik, lelkileg élni nem lehet; valamit nem akarni megtenni, tartósan nem jelenthet élettartalmat: valamit nem akarni, és egyáltalán semmit sem akarni, tehát a parancsoltat mégis megtenni, talán túl közel van egymáshoz, semhogy a szabadság eszméje ne kerülne közöttük kutyaszorítóba...”³⁹¹

A pécsi fesztiválra kiadott színlapon leírják, hogy az irodalmi anyag csupán kiindulópont, az előadás nem a novella bábszínpad adaptációja, inkább „asszociációs képsorokkal a novella gondolati lényegét igyekeztek megjeleníteni. Azt, hogy az embert megalázhadják, bevethetik ellene a manipuláció fegyvereit, de végképp megtörni, bábbá tenni nem sikerülhet.”³⁹² Tehát a *Mockinpot*hoz hasonlóan a bábbá válás gondolata más formában, de ebben az előadásban is megjelent.

A *Cipolla bácsi bábszínházának* cselekményéről a novella utolsó harmadában olvasható Cipolla-i mutatvány köré épül. A bábpantomimben Cipolla vásári mutatványosként lép fel a kikiáltó mellett, amelyet a Bohóc báb jelenített meg. Ő konferálta fel a tárgyakat, amelyek részt vettek a produkcióban: játékok, mackó, sörösuveg. A novellában leírt jelenet, amelyben Cipolla magával koccint, a bábszínpadon is lezajlott. A hipnotizálás így épült fel az előadásban, amelyben az elején nem volt egyértelműen olvasható Cipolla manipulatív attitűdje, fokozatosan épült fel a karakter negatív reprezentációja. A darab másik fontos szereplője Anglieri-asszony, aki részt vett a mutatványokban, Cipollával táncolt a fel-felhangzó *Sej-haj, Rozira*.

Nyomon követhetjük Malgot gondolatait az akkor még csak készülő előadásról az előző évi Békéscsabai Bábfesztivál alatt megjelent írásában, az *Illusztráció és adaptációban*.

„Az európai irodalomcentrikus esztétika és színházi gyakorlat – amit a verbális kifejezés elsődlegességét igénylő társadalmi szükségletek hívtak életre – a színházművészetet gyakran változtatta illusztratív jellegűvé, megírt dialógusok, logikai konstrukciók tolmácsolójává. A

³⁹⁰ Lengyel József (1896-1975) Kossuth- és József Attila- díjas költő, író. Az Orfeo ellen indult sajtótámadások után támogatásáról biztosította a csoportot, jelképesen ezért nekik adományozta egyik novelláját.

³⁹¹ Thomas Mann: *Márió és a varázsló*. <http://mek.oszk.hu/00400/00438/00438.htm#3> Utolsó letöltés 2021.01.04.

³⁹² Cipolla bácsi bábszínháza, 1973, színlap. https://mandadb.hu/common/file-servlet/document/859648/default/doc_url/babfesztival_19730926_30_befu.pdf Utolsó letöltés: 2021.01.05.

színházművészet egyik lehetséges eleme: a szó, melynek műfaja az irodalom, jelentőségén túl növekedve (sic!) elfedte magát a műfaj jellegét s a színházművészet törvényeit az irodalom törvényei váltottak fel. Ez a helyzet tisztábban és fokozottabban megfigyelhető olyan esetekben, amikor egy műfaj eleve más műfajban született mű tolmácsolására vállalkozik. Az illusztráció ekkor abban áll, hogy az adott mű témáját s nem tartalmát ültetik át más műfajba. – Ezzel szemben az adaptáció tartalmi átültetés, amikor az eredeti műfajban szükséges, de csak ott érvényes összefüggéseket mellőzve a tartalmi csomópontokat ragadjuk meg, ezekből teremtünk saját műfajunk törvényei szerint egy új művet, amely végeredményben, tehát mondanivalójában cseng össze az eredetivel. – Az illusztratív alkotások szükségképpen a felületi összefüggéseket tartalmazzák, míg az adaptáció a lényegi összefüggések újjáteremtését (sic!) jelenti.”³⁹³

Ebben a szövegben olvashatóvá válik Malgot bábszínházi gyakorlata, amelyben az adaptáció eszközével fogalmazza újra az adott irodalmi mű gondolatát, veti el a szükségszerű verbalitást. Az előadásban egyetlen szövegrészlet hangzott el magnóról: az ismeretlen szerzőtől származó sorokat Fábry Péter mondta fel.

„Egyezményes közleményhez elérkezve
a helyzetet elemezve és keresztbe
feszesebben összeszedve jó kezekbe
rossz kezekben eszme veszne
a helyzethez elérkezve
azokat kik ellenkeznek átérezve kivégezve
kimenős-felelős baka csősz
az eszem győz, az eszme győz
lázít a demokrácia mánia
ráz is a demokrácia frázisa
koncentrált koncerten koncentráció táborok
internacionális internált tábort nyit a tábornok”³⁹⁴

³⁹³ Malgot István: *Illusztráció és adaptáció*. Forrás: OSA Archívum. Kiemelés a dolgozat szerzőjétől.

³⁹⁴ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Malgot Istvánnal 2021. 03. 23-án Budapesten.

A szöveg a darab közepe táján hangzott el Cipolla élőszereplős manipulációja közben: a „megbűvölt” Tóth Évát és Szalma Jánost a főszereplő báb óriás kezeivel marionettbábként mozgatta. Az idézett részletnek az utolsó két sora hiányzik.³⁹⁵

A darab története magában hordozza a politikusságot. Fel kell figyelnünk a cipollai párhuzamnak az előadás idejében létező aktualitására: a manipulatív mutatványos figura (amelyet többen Malgot képmásaként értelmeztek)³⁹⁶ és az Orfeo csoportot támadó szervek közötti hasonlatot több olvasatban is értelmezhetjük. A főleg Malgot István személye elleni támadások és vizsgálatok az előadást megelőző évben zajlottak: mind a rendőrség, mind a sajtó részéről az elsődleges célpont Malgot volt. A bábelőadás lehet egyfajta felmutatás a rendszer irányítói felé, az előadásban a cipollai motívum bábszínházi eszközökkel megfogalmazott analógiája akár behelyettesíthetővé is válhat a nézők számára: az olvashat a sorok között, aki ismerte az Orfeo történetét. Ebből a szempontból érdemes átolvasnunk a pécsi fesztiválra szánt színlapot, amin azt fogalmazzák meg, hogy a társulat tagjai „munkásfiatalok, diákok és pedagógusok”, előadásaik „fokozott társadalmi érdeklődésről tanúskodtak” és „szoros kapcsolatot építettek ki a közönséggel.”³⁹⁷ Mindegyik sorukkal bizonyítani, magyarázni és védekezni akartak, érvelni a működésük mellett és az anarchista-ellenzéki vádak ellen. Már a színlapra írt mottó is beszédes: „Hálaistennek a gyerekek nem értették meg, hol végződött a komédia, és hol kezdődik a szerencsétlenség, és abban a boldog hitben maradtak, hogy mindez csak játék volt.”³⁹⁸ A kihajtható leporellon az előadás címe mellett egy hosszú, fekete ruhás férfi látható, aki a pálcika stílusban rajzolt gyereket a fejénél fogva tartja, de a Cipolla-Gyerek motívum az előadás többi szóróanyagán is megjelenik.

Díszlet és báb

Malgot szerint a *Cipolla* bábesztétikája vette át leginkább a Bread and Puppet jegyeit: a bábok méreteit növelték, a figuratív ábrázolás háttérbe szorult, az asztali játék és a paraván pedig teljesen eltűnt. A fekete tér maradt, amelyben fényekkel festették meg a díszletet. A bábok

³⁹⁵ Uo.

³⁹⁶ Uo.

³⁹⁷ Cipolla bácsi bábszínháza, 1973, színlap. https://mandadb.hu/common/file-servlet/document/859648/default/doc_url/babfesztival_19730926_30_befu.pdf Utolsó letöltés: 2021.01.05.

³⁹⁸ *Cipolla bácsi bábszínháza* színlap. PIM-OSZMI. Bábtár. Aprónyomtatványtár. Kiemelés a dolgozat szerzőjétől.

hibrid-technikával készültek: a kasírozott fejeket egy bot tartotta, amelyhez a báb textil teste kapcsolódott. A fotókon a mozgató fejét szintén látjuk a báb mellett, a keze az ő keze. Duplikálva jelentek meg, az élő mellett az élettelen, a mozgató mellett a mozgatott. Ez a reprezentációs stílus a Cipolla és a Katona bábnál is megfigyelhető, a fotón egymás mellett látjuk a mozgatót és a bábót. A Katona esetében puskát tart a kezében.

A Cipolla-bábfej esztétikai jegyeiben felismerhetjük a novellában olvasható leírást: „Nehezen meghatározható korú, de már semmi esetre sem ifjú férfiú volt, éles, kusza vonalú ábrázattal, szűrös szemmel, redősen zárt szájjal, kicsiny, feketére viaszozott bajuszkával és alsó ajka és álla között úgynevezett légy-szakállal, s bonyolult utcai-estélyi eleganciával öltözve.”³⁹⁹ Az elegancia kivételével mindez megjelent a fehér-fekete bábfejen.

A másik fotón láthatjuk a Kontyos női bábót (így nevezik meg a fotó címében), a zsákvászonnal bevont fejen két fennakadt szem és egy „o” hangra kerekedő száját látunk. Viszont a báb érdekessége nem a jellegzetes mimika, hanem a szerkezete: a mozgató a bábót saját fejéhez rögzítve mozgatta. A test zsákvászon anyagából két lyukon át nézett ki, kezével a báb kezébe. Ezzel a játszó teste eggyé vált a bábbal, a báb egyfajta „protézis” lett. Ezt a bábót a történet szoros olvasatát alkalmazva Angiolieri asszonynak feleltethetjük meg.

A Cipolla báb fejét Malgot István készítette, a többi báb a szereplők kezei közül került ki: a színlapon az olvasható, hogy a tervezés közös munka volt. Az egyik feljegyzésben az olvasható, hogy a *Mockinpott* megoldásához hasonlóan itt is több feje volt a főszereplő bábnak, amelyet cserélgettek az előadás közben.

„A fejcsere visszatérő motívum lett az Orfeo együttes és mindenekelőtt vezetőjük, Malgot István munkásságában, például egy következő előadásukban, a *Cipolla úr bábszínházában*, a Thomas Mann-i démonikus fasisztoid figura mindig új alakban bűvöli el áldozatait, az alakváltást többszörös fejcsere fejezi ki.”⁴⁰⁰

Ezt a megoldást Malgot cáfolta, visszaemlékezése szerint a Cipolla báb nem változott meg az előadás során, bár azzal, hogy Angliori kisasszonyt mellé emelte, a negatív főszereplő személyét megduplázta.

³⁹⁹ Thomas Mann: *Márió és a varázsló*. <http://mek.oszk.hu/00400/00438/00438.htm#3> Utolsó letöltés 2021.01.04.

⁴⁰⁰ Nánay István.: Bábozás, mint politikai gesztus. *Art Limes*, 2016/ 5. szám. 14.

Két fotón is láthatunk csak bábfejeket, amelyeket a mozgatók bottal animálnak: ezek a sík, kétdimenziós bábok a cirkuszi előadás nézőit jeleníthetik meg. Ezekre emlékszik Komjáthy Anna úgy vissza, hogy a cseppformájú fejeket Munch *Sikolya* után formáztak meg.⁴⁰¹ Malgot István visszaemlékezése szerint a darab egyik szereplőjét a „Csalogató” figurát Kantor termékenységi bábja után mintázta meg, ezt a bábót azonban nem tudjuk, hogy melyik fotón láthatjuk pontosan. A többi fotón szereplő báb kartonból kivágott, absztrakt figura, amelyeket emberi arccal, de különböző használati tárgyakat formáló testtel (legező, olló) jelenítettek meg. Valamint az élő emberi test is megjelent az előadásban a már említett jelenet szerint, szakítva az eddigi homogén feketeszínházi stílussal.

Színészi játék

A szereplők felsorolásánál az eredeti színlapon Németh Ilona, Tóth Andrea, Tóth Éva, Kovács István és Szalma János nevét olvashatjuk, de a későbbiekben változott a játszóknak összetétele, amikor Kovács István elhagyta a csoportot. Valamint Stuíber Zsuzsi is bekapcsolódott az előadásba egy ponton, a női bábót ő mozgatta. Kovács István mozgatta a Cipollát, Szalma János a Katonát és a Bohócot, Tóth Éva pedig a síkbáboknál látható mozgatóként a fotók szerint. A *Gyerekszínház* emberi kezei után itt már a mozgatók feje is megjelent a bábok mellett az előadásban.

Az előadás zeneiségében nagy szerepet kaptak a különböző zenei zörejek és zajok, amelyek Gaál Éva hegedűkíséréte mellett alkották a *Cipolla* zenei atmoszféráját. Malgot elmesélése szerint egyetlen dalt használtak az előadásban, mégpedig a „*Sej-haj, Rozi...*” kezdetű népdalt.⁴⁰² Gaál nemcsak hegedűn, hanem zongorán és ütős hangszereken is játszott az előadás közben.

⁴⁰¹ „Tulajdonképpen az is egy öszvér dolog volt, de picit emlékeztetett egyrészt a *Mockinpöttyre*, meg aztán a későbbiekre: mert ott is az volt egy fej, volt egy drapéria és a két kéz, de ott sem volt testük. A fő ikonikus szereplő az egy fej volt és két kéz, kesztyű volt a kezeken. Csepp forma fejek voltak, mint Edward Munch *A sikoly* című alkotásában, az a karakter volt, nagy szemekkel. És abban is már nagyon sok tárgy volt.” In: Tóth- Komjáthy interjú.

⁴⁰² Ennek a népdalnak az átíratát használják fel az Universitas egyik legmeghatározóbb előadásában, *A pokol nyolcadik körében* is. A szövegét Halász Péter írta, az előadást Ruszt József rendezte, 1967-ben mutatták be az Egyetemi Színpadon.

Rendezés

A rövid, nagyjából fél óra hosszú előadás több ponton is szakított a korábbi előadások formavilágával: egyrészt a témaválasztás miatt, másrészt a bábok képzőművészeti jegyei miatt. A figurális emberábrázolástól még jobban elszakadó, expresszív-bábok a groteszk felé, a bábszínháztól elszakadó mozgások pedig az animációs térjáték irányába mozdultak el, amelyben az emberi test dominánsabb szerepet kapott. Ezen törekvések a következő előadásukban értek össze még inkább.

A rendezéssel kapcsolatban itt is meg kell említenünk, hogy sosem volt két egyforma előadás, Malgot folyamatosan újra és újra rendezte a bábegyüttes darabjait az előadásokat követő beszélgetéseken elhangzó visszajelzéseket és az Orfeós-gyűléseken kapott véleményeket hasznosítva.

Hatástörténet

Az előadás hatástörténetéhez fontos hozzáfűzni, hogy a III. Pécsi Felnőttbáb fesztivál vitaanyagából rögzített módszertani levelében Henryk Jurkowski három bábcsoportot emel ki: a Bóbitát, az Astrát és az Orfeót. *A Cipolla bácsi bábszínházát* a „drámai feszültség” és „a gondolatok sűrítése” miatt tartotta nagyra a társadalmi problémák iránt elkötelezett színház pártolójaként. „Megerősítették bennem a hitet, hogy a bábszínház részt tud venni a társadalom főbb problémáiról szóló művészeti vitában.”⁴⁰³ A fesztiválon zajló vitán felmerül még a felnőttbábjátzás jogosultságának kérdése, a műfaj korlátainak és korlátozottságának megvitatása. Kovács Ildikó szerint a mondanivaló megelőzi a formai megformáltságot, ezek az előadások akkor tudnak igazán a nézőkhöz szólni, ha az alkotók kristálytiszta megfogalmazott gondolatiságát képes közvetíteni az előadás – ezt nevezi elsődleges szervességgnek, amelynek célja a mondanivaló és az irodalmi szöveg szintetizálása. Ennek pedig a legkézenfekvőbb módszere egy újfajta bábdramaturgia megteremtése.⁴⁰⁴ Ugyanezen a vitán Szilágyi Dezső elismeri, hogy a bábjáték „komorodik”, de erre nem csak egy szűk réteg figyel fel, hiszen „a

⁴⁰³ PIM-OSZMI. Bábtár. Aprónyomtatványtár. 49/3. Módszertani Levél a III. Nemzetközi Felnőtt Bábfesztivál vitaanyagából Pécs 1973. szeptember 26-30. Kiadja: a Népművelési Intézet Vizualis Művészeti Osztály 1973. 9.

⁴⁰⁴ Uo. 11.

társadalomnak elsősorban problémafelvetésre van szüksége.”⁴⁰⁵ A vitazárásaként elmondta Szilágyi, hogy a zsűri szavazott belső körben és díjakat ugyan nem adtak, de az érdekes előadások között megemlíti a *Cipolla bácsit* is.

A továbbiakban a Marcibányi téri Úttörő Házban játszották az előadást, például 1974. október 11-én, az *Esti Hírlap* aznapi cikke szerint.⁴⁰⁶ De elemzőbb írás csak a következő évből maradt ránk. Molnár Gál Péter 1975. május 15-i jelentésében leírja, hogy az előadást már többször, több helyen sikerrel játszották, akkor éppen az újpesti Duna Művelődési házban, amit lebontásra ítélték már ekkor, de terveik szerint ezután átköltözhetek a régi újpesti Munkásotthonba.

„Műsoruk – egy régebbi, már több helyen sikerrel eljátszott bábdarabjukkal: *Cipolla ut* (sic!) bábszínháza – egy estén igen jó benyomás keltett művészi kivitelével, a bábok magasszínvonalu (sic!) képzőművészeti megoldásaival, anyagszerűségével, expresszivitásával, a bábmozgatás eleganciájával és plaszticitásával.”⁴⁰⁷

Alapvetően sokkal pozitívabb véleménnyel van az Orfeo bábos, mint stúdiós munkájáról, jelentésében később kifejti, hogy a csoport szélsőséges politikai attitűdje „kiveszni látszik”, radikális baloldali ideológiájuk megszelídült. Az előadást nem elemzi részletesen, csak egyetlen formai megoldást emel ki: nem egy *Cipolla* figura jelenik meg a darabban, nem egyetlen „mozgató-erőre korlátozódik”, hanem több *Cipolla* báb testesíti meg a társadalmi agressziókat.⁴⁰⁸ De találunk még más feljegyzéseket is az 1975-ös évről: a május 7-én a CSILI Művelődési Házban megrendezett 30. bábművészeti jubileumra, az amatőr bábosok kiállítását és fesztivált is szerveztek, ahol mind az Orfeo, mind az Astra fellépett a tiszakécskei, salgótarjáni és kaposvári csoport mellett.⁴⁰⁹ Az Orfeót ért támadások után, Szilágyi Dezső is szót emelt az együttes mellett 1974-ben írt beszámolójában, amelyben az Orfeót írta le technikailag a legrátermettebbnek, kiemelve, hogy esetükben „nagy jelentősége van a látható és gesztikuláló kezeknek”, és stílusuk „legfontosabb alkotóeleme az élő test és báb egysége, képi, vizuális bemutatása.” Megemlíti viszont, hogy a csoport kifejezetten ifjúsági (tehát nem gyermek) profilú: „Az együttes a társadalmilag aktív ifjúsági korosztályt nyerte meg

⁴⁰⁵ Uo. 24.

⁴⁰⁶ *Cipolla bácsi bábszínháza. Esti Hírlap*, 1974. 10. 11.

⁴⁰⁷ Fonyódi i.m. 170.

⁴⁰⁸ Uo. 170.

⁴⁰⁹ Budapesti bábbemutatók. *Népművelés*, 1975/7.szám. 36.

közönségül.”⁴¹⁰ Ez a gondolat már a *Gyerekjátékok*ról szóló vitában is megjelent: az Orfeo bábelőadásai nem a gyerekközönséghez szóltak. A Fővárosi Tanács Bábosztályának, valamint Szilágyi Dezső támogatásának köszönhetően 1974-ben az Orfeót felvették az UNIMA tagjai közé a Budapesti Művészeti Hetek Bábszemléje után.⁴¹¹

6.5 Az utolsó forradalom: *A tékozló ország*

Bemutató dátuma: 1975.

Szerző: Juhász Ferenc

Zeneszerző, zenész: Gaál Éva

Bábtervező: Stuíber Zsuzsa

Fénytervező, technikus: Trnka Imre

Színészek: Tóth Éva, Stuíber Zsuzsa, Szalma János, Fábry Péter

Rendező: Malgot István

Színháztörténeti kontextus

1975-ben mutatták be Juhász Ferenc *A tékozló ország* című történelmi eposza alapján készült előadásukat, amelynek témája újra a Dózsa-féle parasztfelkelés volt – itt visszacsatolhatunk az 1514-hez. A felnőtteknek szóló előadással párhuzamosan készült a már említett *Papírajátékok*. Két évvel a *Cipolla bácsi* után jelentkeztek új előadással az Orfeósok, akik ekkorra már végleg elszakadtak a Stúdiótól. Malgot István és Fodor Tamás 1974-ben döntöttek úgy, hogy külön folytatják útjukat, egy vita után, amely Brecht *A nevelőnő* című darabjának Stúdiós előadása körül alakult ki. Személyes és szakmai ellentétek mellett az 1972-es lejárató kampány és időszakos ellehetetlenítés is közrejátszott a szakításban. 1975-ben a Stúdió bemutatta a *Bankett* című előadást a Fővárosi Művelődési Házban, amelyet MGP jelentésében a leggyengébb előadásuknak nevezett. A bemutató után Fodor Tamásék meghívták őt újra Pilisborosjenőre, ahol az alkotókkal közösen beszélgetést szerveztek. MGP megjegyzi, hogy Malgotot Fodor már nagyon rég nem látta – noha az elválásukat nem említi.

⁴¹⁰ OSZMI Adattár, Dr. Szilágyi Dezső, Népművelési Intézetből dosszié, *Összefoglaló válasz a francia enciklopédia kérdéseire*, 1974. március 16. 1-5.

⁴¹¹ OSZMI Bábtár. Kézirattár. 4/1974. sz. körlevél 11.

Egyetlen dolgot emelt ki az előadásból: az egyik színész egy mézeskalács szívet tart kezében, és egy abban elhelyezett tükörrel pásztázza a nézőket. Ez számos asszociációt hív elő (segítségkérés, keresés, párválasztás), de MGP jelentése szerint az Orfeósok nem közölték valódi szándékukat ezzel a képpel.

„Általában az a benyomás alakult ki az Orfeósokról, hogy egy megtört, fáradt fiatalok gyülekezete lett. Ugy(sic!) érezte, nem tudnak már lelkesedni, mint régen. Valószínű rájöttek arra, hogy nem lehet suródás(sic!) nélkül hosszú távon együttélni és tudat alatt érzik, hogy ez csak egyre rosszabb lehet.”⁴¹²

Ami az előadás színháztörténeti kontextusát illeti: 1975-ben mutatják be az Állami Bábszínházban a *Tárgyak és emberek* sorozatot. Balázs Béla, Dino Buzzati, Schaár Erzsébet-Szilágyi Dezső, Gyárfás Endre és Mozart-Urbán Gyula szövegeinek bábszínházi előadásai mellett megtartják a *Csizmás Kandúr*, a *Szegény ördög* és a *Csalóka Péter* premierét is. A Huszonötödik Színházban Kurt Bartsch darabját rendezi meg Iglódi István, Gyurkó Kőműves Kelemenné balladáját Szigeti Károly, valamint a *Francois Villon: Egy csavargó Párizsból* című előadást. Ruszt József a kecskeméti Katonában Racine *Berenike* c. darabját, valamint két Shakespeare-t is rendez: a Rómeó és Júliát a Megyei Művelődési Központban, a János királyt a színházban mutatják be. Meghívott művészként a Csiky Gergelyben a *Bakkhánszónőket* mutatják be rendezésében. A kolozsvári Állami Bábszínházban ebben az évben játsszák Csokonai *Karnyónéját* (Kovács Ildikó rendezésében), Romániában is a kulturális konszolidáció évei tartottak még, amelynek köszönhetően tizennyolc bábszínház működhetett az országban. Nánay István ezt az évet jelöli meg az amatőr színházi viták lezárásának egyik időpontjaként: 1975-re több engedélyt megtagadtak, betiltottak pár előadást és vagy megszűntek az együttesek (Kassák Stúdió, Manézs Színpad) vagy a rendezők áthelyezésével „látszat tevékenységekre” kényszerültek (Universitas, Szegedi Egyetemi Színpad).⁴¹³

⁴¹² Fonyódi i.m. 165-166.

⁴¹³ Nánay István: *Amatőr színházak tündöklése és bukása*. In: *Színháztudományi Szemle*. 19. Budapest, 1986. 243.

Dramatikus szöveg

Az előadás Juhász Ferenc⁴¹⁴ 1954-ben azonos címen megjelent lírai eposzát adaptálta: az eredeti irodalmi szöveget '56-ra való utalása miatt választották.⁴¹⁵ A forradalom, és annak megtorlása mellett a népies-urbánus ellentét is meghatározó az előadás koncepciójában. A Dózsa-féle parasztfelkelés már az 1514-ben megjelent, akkor egyáltalán nem használtak szöveget, ebben az előadásban is inkább megzenésítették és elénekelték a költői sorokat, vagy szétmorzsozták azt zörejekre, zajokra és hangokra.⁴¹⁶

Az előadás színlapján ez olvasható: „A tékozló ország az együttes legújabb produkciója. Juhász Ferenc drámai költeményének asszociatív feldolgozása zenei és énekhangokra, bábokra és emberekre, térformákra és népi eszközökre.”⁴¹⁷ A leírásban Malgot valamennyi rendezői elve megjelenik: az előadás zeneisége, a verbalitás helyett, a vegyes technikájú bábelőadás, amelyben a mozgatónak ugyanakkora szerepe van, mint a bábnak, és a térhasználat fényjátékkal történő kijelölése.

Rendezés

Malgot szerint ezzel az előadással már elindult az élőszínházi formanyelv felé és elindult az a folyamat, amelyben lassanként elhagyta felnőtteknek szóló előadásaiban a bábokat. A leírásokban és a színlapokon az animációs térjáték fogalmát használják már a bábszínház helyett. „Emberarcú tárgyak, tárgyarcú emberek, bábokat mozgatók és bábként mozgatottak,

⁴¹⁴ Juhász Ferenc megnézte az előadást a Munkásotthonban a bemutató környékén Szalma János visszaemlékezése szerint.

⁴¹⁵ „Ó, ember, a hitedet ne veszítsd el, őrizd meg a lélek nagy hitét! /Ki volna nálad nagyobb, nem lehetsz vágytalan, ne törd a szenvedést. /Ha kell, hát százszor újrakezdjük, vállalva ezt a legszebb küldetést,/ mert a szabadság a legtöbb, amit adhat önmagának az emberiség!” in: Juhász Ferenc: *Tékozló ország*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1954. 113.

⁴¹⁶ „Juhász verseiből sokat hallani előadás közben, meghallani azonban csak a kiugrasztott szavakat, képzettársításokat terelő szövegcserepeket lehet. Nem beszédtechnikájuk korlátozottsága okán, hanem mert nincs szükségük a teljes szövegre, a szövegösszefüggésekre, a belső értelem költő meghatározta rendjére. (Illendőbb volna Juhász Ferenc *A tékozló ország* nyomán készült produkciónak hívni az előadásukat.) Szépen és kulturáltan beszélnek a színpadról szavakkal, zenével, színekkel és formákkal.” Molnár Gál Péter: Szombat esti színház. *Népszabadság*, 1976/57. 9.

⁴¹⁷ A tékozló ország színlapja, 1975. https://mandadb.hu/dokumentum/790536/ksz_1975bepl_orfeo.jpg
Utolsó letöltés: 2021.02.05.

fény és sötétség, zenei és nyelvi hangzás épül egy sajátos színházi formanyelvvé az Orfeo Együttes produkcióiban. Ezt a formát ők animációs térjátéknak nevezik.”⁴¹⁸

Azzal, hogy elhatárolódik a bábszínháztól – a figurális bábhasználatától és a hagyományos bábdramaturgiától –, és az animációs térjáték felé nyit, amelyben az előadás egyes komponensei egyenértékűvé válnak, egy egészen újfajta megközelítésbe helyezi a bábszínházi hagyományt.

„Vizuális kompozíciók mozognak a térben, ezek hordozzák a színpadi történeteket. Az eleven emberi test mozgásformái, gesztusai, a tárgyak, maszkok, bábok egymásra- hatása, a zene és a fény dinamikája alkotja ezt a sajátos színpad-nyelvezetet, amelynek a szó csupán egyik, de nem a legfontosabb eszköze.”⁴¹⁹

Díszlet és báb

A visszaemlékezésekből kiderül, hogy a népi eszközök használatának külön jelentése volt: úgy kerültek be a különböző tárgyak, hogy azoknak a szegényparaszti réteghez való viszonyukat jelezzék.⁴²⁰ A felhasznált tárgyak közül mindhez kettős értelmezés kapcsolódott: a fateknő egyszerre szimbolizálta a terhességet és az elvetélést, a köpülő a szexualitást hozta be az előadásba, a kereplő zajkeltő eszközként szerepelt, míg a szakajtó, a kaloda és a járom újabb felmutatása mind más és más értelmet nyert az előadásban.⁴²¹ A tárgyjáték során nem bábként mozgatták a rokkát vagy a teknőt, a dominánsan megjelenő emberi testek viszonya rajzolódott ki általuk az előadás során: ahogyan a tárgyak bezárják, összeszorítják őket.⁴²²

„Az előadásuk szeretné feltárni az ember és a környezete közötti kapcsolódást, és tanulmányozni a kapcsolat lehetséges formáit, elfogadva az ember a környezetének megváltoztatására irányuló vágyát, hogy emberközpontúvá tegye azt, oly módon, ahogy saját világát megformálta.”⁴²³

A fennmaradt fotókon nehezen kivehetőek a bábok a feketeszínházi stílus miatt, ennél az előadásnál lehet a legkevésbé rekonstruálni a bábokat. Néhány fotón megnevezték a

⁴¹⁸ A tékozló ország színlapja, 1975. https://mandadb.hu/dokumentum/790536/kszy_1975bepl_orfeo.jpg
Utolsó letöltés: 2021.02.05.

⁴¹⁹ Idézem Malgot Istvánt. In: Bábok és élő szereplők a színpadon. *Vas Népe*, 1979. 12.05. 5.

⁴²⁰ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Malgot Istvánnal 2017. decemberében Budapesten.

⁴²¹ Tóth Réka Ágnes beszélgetése Szalma Jánossal 2021. január Budapesten.

⁴²² Tóth Réka Ágnes beszélgetése Malgot Istvánnal 2021. március 20-án.

⁴²³ Részlet egy lengyel turnéről származó színlapról. Forrás: Malgot István magángyűjteménye. A kiemelt idézetet a dolgozat szerzője fordította.

szereplőket: két zsákvászonnal bevont nevű figurát is „Percemberkének”⁴²⁴ hívtak: az egyik tekintete csodálkozó, a másiké felfelé kunkorodó mosollyal, bárgyún vigyorog. De alkalmaztak szimplább megoldásokat is: a „hemzsegő egerek”⁴²⁵ egy botra erősített textil volt, amelyet egérszerűen mozgattak. A bábok mellett maszkokat is használtak az előadásban, amellyel hangsúlyosabbá vált a színész teste. A térhasználatban itt már elvetették a paravános megoldást, nem keretezték be a színpadot semmilyen díszletelemmel, csak a sűrűfény rajzolta meg az előadás játéktérét.⁴²⁶

Színész játék

Az előadásban, amelyet majdnem egy évig próbáltak, Tóth Éva, Stuíber Zsuzsa, Szalma János, Fábry Péter vett részt. Stuíber Zsuzsa a tervezésért felelt, de bábozott is, ahogy a zenénél feltüntetett Gaál Éva is, aki nélkülözhetetlen szereplője volt az előadásnak. A technikus ugyanúgy Trnka Imre, de ez az előadás volt Trnka utolsó munkája az Orfeóban, utána kilépett.

Hatástörténet

Molnár Gál Péter erről az előadásról is ír 1975-ös jelentésében, véleménye szerint Malgoték Juhász versének nem annyira verbális anyagát használja fel, inkább a vers belső dinamikáját, ritmikáját. Viszont ennél részletesebb fejtegetésbe nem megy be, állítása szerint az előadás komplexitása miatt még egyszer meg kell néznie a *Tékozló országot*, hogy alaposabban megérthesse és komolyabb elemzést készíthessen róla.⁴²⁷ Érdekes egymás mellett olvasunk az előadásról írt jelentést és újságcikket, amely a Népszabadságban jelent meg 1976-ban már: a cikket megelőzően MGP utasítást kapott a tartótisztjától, hogy az Orfeo-ügyet óvatosan elkerülve az FMH-ban tartott előadásukról írjon inkább, ezzel megerősítve a Népművelési Intézet felé intézett kérelmüket a kívánt működési területért.⁴²⁸ A cikkben kiemeli a díszlet és a bábok tervezésének magas színvonalát (a paraszti munkaeszközök beemelését félrevezetőnek tartja), a bábmozgatást „kiérlelt magas színvonalúnak” nevezte, és meglepte, hogy az egész

⁴²⁴ Ady Endre: A perc-emberkék után. *Nyugat*, 1913/8. szám

⁴²⁵ Juhász i.m. 13.

⁴²⁶ „Nem, a *Tékozló ország* az teljesen vegyes volt, ott szerintem már nem volt paraván, semmilyen mértékben, hanem ott már térben volt az egész. Nem volt bekeretezve a színpadkép.” in: Tóth-Komjáthy interjú.

⁴²⁷ Fonyódi i.m. 171.

⁴²⁸ U.o. 177.

előadás zenéjét egy ember produkálja, „az egész zenekart egyetlen kislány testesíti meg”.⁴²⁹ Az utolsó bekezdés a jelentés fényében viszont egészen más megvilágítást kap. „Érdemes folytatniuk szép munkájukat, és érdemes megnézni őket, akár túllépnek az értelmiség rejtjelzett művészi tolvajnyelv színpadi jeleinek alkalmazásán, akár benne rekednek. És érdemes volna olyan lehetőséget biztosítani számukra, hogy többször léphessenek közönség elé.”⁴³⁰ Az előadást körülbelül tizenöt alkalommal játszották. Ez volt az utolsó független felnőttközönségnek szóló bábelőadása az Orfeo együttesnek.

Malgot „furcsa táncjátéknak” nevezte az előadást, és ez a megnevezés nem áll messze Tarbay Ede értelmezéstől sem, amely szerint az előadás zenei tételekből építkezett.

„Az indító tétel összhangja humánus. Az erőszakos minél-többet-birtoklás vágya ezt a harmóniát töri szét – így változnak a tárgyak a harmadik tételben a mások helyett végzett munka kényszerű eszközeivé. Ez ellen lázad fel az ember, az elvesztett humánusért és szabadságért – *1514* –, de az arc nélküli erőszak erősebbnek bizonyul. És a munkaeszközök, tárgyak a bábszínpadi metafora segítségével a kínzás eszközeivé válnak. Ezután már az élőködők kora következik, az egyetlen hegedűn elnyekergett »Jaj, cica eszem azt a ...« társadalmi hazugsága, történelmünk utolsó előtti szakasza, majd a fordulópont: a tárgyak, munkaeszközök emberi birtokbavételére felszólító kereplő kemény hangja.”⁴³¹

Az 1975-ös színlap szerint három előadást játszanak egymás után: *Stációk egy Mockinpot bábu kálváriáján*, *Cipolla bácsi bábszínháza*, *A tékozló ország*. Ezzel az előadással is kijutottak arra a lengyel fesztiválra, amelyről fennmaradt a színlap. Az, hogy a társulat játszhatott ezeken a külföldi vendégjátékokon, arra enged következtetni minket, hogy néhány támogatója mégiscsak akadt az Orfeónak: egyes visszaemlékezések szerint Pozsgay Imre járt közben Aczélnál a bábegyüttes ügyében.⁴³² 1975. március 17-én a pécsi Kamaraszínházban játszották az előadást a *Mockinpot*tal és a *Cipollával* együtt.⁴³³ 1976 áprilisából még találunk egy újjágcikket, amely beszámol arról, hogy április 6-án az Egyetemi Színpadon játszik az Orfeo Bábegyüttes az *Animáció térben és síkban* sorozat⁴³⁴ keretében Reisenblücher Sándor

⁴²⁹ Molnár Gál Péter: Szombat esti színház. *Népszabadság*, 1976/57. 9.

⁴³⁰ Uo.

⁴³¹ Tarbay Ede: Orfeo. *Új Tükör*, 1977/ 2. 76.

⁴³² Kovács István beszélgetése Tóth Réka Ágnessel 2018-ban Tótkomlóson.

⁴³³ Orfeo Bábegyüttes bemutató műsorfüzet, 1975.

https://mandadb.hu/tetel/494821/Orfeo_Babegyuttes_bemutato_musorfuzet Utolsó letöltés: 2021.01.05.

⁴³⁴ Az est bevezetőjét Bálint Endre festőművész tartotta meg, aki ekkor már az Állami Bábszínház egyes plakátjait tervezte

animációs filmje után A *Cipolla bácsi* és a *Tékozló ország* került műsorra. A hatástörténetnél megemlítendő még, hogy 1977-ben a Stúdió K a Woyzeck-kel párhuzamosan próbálja *A halhatatlanságra vágyó királyfi*⁴³⁵ gyerekdarabját, 1977. július 3-án mutatták be az óbudai amfiteátrumban a Juhász Ferenc szövege alapján készült előadást.

⁴³⁵ Szereplők: Angelus Iván, Fazekas István, Fodor Tamás, Gaál Erzsébet, Németh Ilona, Oszkay Csaba, Székely B. Miklós. Az előadást Fodor Tamás rendezte.

7. Orfeo és a rendszer viszonya: felügyelet és büntetés

Az amatőr és a hivatásos csoportokat szembeállító viták már 1972 körül elkezdődtek.⁴³⁶ Mivel az amatőrök egyre inkább ellenőrizhetetlenné váltak (sem cenzúrával, sem anyagi támogatás megvonásával nem lehetett őket fenyegetni) ideológiai vita alakult ki a működésükkel kapcsolatban.⁴³⁷ A bábegyüttes 1972 májusában Lengyelországban turnézott, amikor két tagjuk szüleit behívták a BRFK Rómer Flóris utcai vizsgálati osztályra és közölték velük, hogy vizsgálat folyik az Orfeo ellen. Malgot Istvánt júniusban idézték csak be. A kihallgatások miatt a csoport levelet írt Kádár Jánosnak 1972 július 25-én,⁴³⁸ amelyben biztosították az ország vezetőjét arról, hogy a művészeti csoport ideológiája nem ellenzéki, pont a meglévő szocialista rendszerrel szimpatizál és keresi annak folyamatos fejlődési lehetőségét.⁴³⁹

⁴³⁶ „Megtaláltuk-e annak módját, hogy az ifjúságnak ezt a – nemcsak a művészeti mozgalmakban – bontakozó igényét a szocializmus szellemében irányítsuk, fejlesszük, elégítsük ki? Legyünk óvatosak a válaszban, vannak jelentős pozitív kezdeményezések. De őket figyelembe véve is azt mondhatjuk, hogy nem eléggé. Ezen a téren sem az iskola, sem a KISZ nem nyújtott eleget – s ha elemezni akarjuk az ifjúsággal kapcsolatban az utóbbi évben megszorodó negatív jelenségek okait, erről sem szabad megfeledkezni. Mindennek következtében a színjátszó mozgalomban nemcsak a pozitív, de a negatív tényezők lecsapódását is megfigyelhetjük. Találkozhatunk itt az újbals ideológia hatásával csakúgy, mint erőszakoltan avantgard művészi törekvésekkel („polgár-bosszantás” újabb változataival).” Vitányi Iván: *Az Orfeo-ügy kapcsán az ifjúsági amatőr művészeti mozgalom vitás jelenségeiről (Feljegyzés Aczél elvtárs részére)* 1972. november 2. *Jelzet: MOL M-KS 288. f. 36. cs. /1972/ 2. ő. e. 11-20. (Magyar Országos Levéltár - MSZMP Központi Szervei - Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály - 1972.)* Ring Orsolya: *Alternatív művészeti mozgalmak az 1970-es években: az Orfeo-ügy* Archiv net 2008/8.

http://www.archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html?oldal=5 Utolsó letöltés: 2019.01.31.

⁴³⁷ „El kell utasítanunk az anarchia színházának tartalmát. Nem lehet közünk a sokkoló, önmagáért kegyetlen, Zen Buddhista szituációkat úgymond magasabb régióba emelő, de valójában a realizmust alapjaiban tagadó, kiválasztott keveseknek szóló színházhoz... Csak a rosszindulat állíthatja azt, hogy a robbanásszerű fejlődés az amatőr mozgalomban nem színházi életünk inspiráló hatására jött létre. De milyen célt szolgálnak az olyan írások, amelyek hamis képzetet keltenek az amatőr mozgalom lelkes résztvevőiben, hogy ők vannak hivatva korszerűsíteni az elavult magyar hivatásos színművészetet? Az amatőrmozgalom céljainak teljes félreértése és félremagyarázása ez.” Részlet Kazimir Károly beszámolója a Színházművészeti Szövetség gyűlésén. Jegyzőkönyv (1973) Nánay István: *Amatőr színházak tündöklése és bukása. Színháztudományi Szemle* 19. Budapest 1986 https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sztasz_19/?pg=236&layout=s Utolsó letöltés: 2019.01.31.

⁴³⁸ A levelet szkennelt formában Kamondy Ágnes bocsátotta rendelkezésemre.

⁴³⁹ „Az Orfeonak nincs a Párt ideológiájától, az alkotó marxizmus-leninizmustól különböző ideológiája. ... Az Orfeo soha nem akart ellenzékivé válni és soha nem is vett fel soha ellenzéki magatartást. De mindig harcolt az önzés, a képmutatás, a mának élés ellen, a dekadens életfelfogás és az ezt kifejező művészet ellen, s így az „orfeósok” néhányszor összeütközésbe kerültek az ezeket

A rendőri kihallgatások minősége ellen tiltakozó Orfeo csoport a levélben megfogalmazza álláspontját, elismeri, hogy „kétségtelenül rendhagyó művészeti és művészetpolitikai képződmény”. Mégis kijelentik, hogy ez a csoport nem a rendszer ellen, hanem a rendszeren belül kíván mozogni és részt venni a „szocialista művészet és tudatformálás kibontakozásában.” Ez az egyetlen olyan dokumentum, amelyben az Orfeo hosszabb formában, mintegy kiáltványként, megfogalmazza művészi céljait és ideológiai hovatartozását. Leírják miért fontosak az előadások utáni beszélgetések, hogyan segítettek ezek a viták letisztázni a komplex művészeti kérdéseket, amely vitákra meghívták a párt képviselőit is, ergo nem bújtak el a párt tekintete elől, nyíltan vállalták munkájukat. A levél egyfajta önmagyarázat és definíció a párt felé, amelyben elismerik hibáikat, de végig hangoztatják, hogy együttműködtek a rendszerrel és céljuk nem a lebontása, hanem az újjáépítése volt a meglévő működésnek, még Malgot szerepéről is beszélnek a Pór-féle összeesküvésben és hogy az hogyan változtatta meg az ő hozzáállását az ideológiai akciókhoz. Nem szeretnének „ösztönös művészetet létrehozni”, „eszményképük a közösségi társadalom.” A levél további részében kitérnek az eljárás menetére, az őket kihallgató rendőrtisztek hangnemére és módszereire és kikérik maguknak a szocialista eszméhez nem méltó bánásmódot, amit nem éreznek méltónak, hiszen működésük sosem volt ellenzéki.

„Az Orfeo kétségkívül rendhagyó művészeti és művészetpolitikai képződmény. Olyan fiatalok hozták létre, akik aktív szerepet kívántak vállalni a szocialista művészet és tudatformálás kibontakoztatásában. Az Orfeo együttesek művészi eredményei, azok hazai és külföldi visszhangja közismert. Mi nem is erről, (sic!) akarunk írni, hanem munkánk olyan összefüggéseiről, amely (sic!) egyszerre tették lehetővé eredményeinket és váltották ki egyesek gyanakvását és bizalmatlanságát. Az Orfeo kollektíva, amely évek alatt nyerte el jelenlegi formáját: különböző fenntartó szerveknél működő, egymás munkáját ismerő és segítő művészi csoportok alkotják. Képző és fotóművészek, zenészek, bábosok, pantomimesek és színjátszó-studiósok. A közös név közös művészeti és társadalmi felfogást jelöl, az „orfeósok” munkájukkal egyidejűleg akarják segíteni a szocialista társadalom építését és a szocialista művészet kibontakoztatását. Működési területeink: ifjúsági (sic!) klubok, Népfront, művelődési házak. Tagjai: munkás és értelmiségi fiatalok.”⁴⁴⁰

A rendőrségi vizsgálat lezárása után (az ügyészség nem emelt végül vádat Malgot ellen) indult el a sajtóban az a lejárató kampány, amelynek következtében számos újságcikk kezdett el

képviselő nézetekkel és személyekkel.” Részlet a levélből, amelyet Kádár Jánosnak küldtek 1972 július 25-én. Forrás: Kamondy Ágnes magángyűjteménye.

⁴⁴⁰ Levél Kádár Jánosnak. Forrás: Kamondy Ágnes magángyűjteménye.

foglalkozni az Orfeóval.⁴⁴¹ A *Magyar Ifjúságban*⁴⁴² megjelent *Orfeo az álvilágban* c. cikkben Szántó Gábor több olyan vádat mutatott fel Malgot István ellen, amiket a rendőrségi vizsgálat nem tudott bebizonyítani. Szántó Gábor előzőleg járt az Orfeo egyik próbáján, akkor még nem tudta a csoport, hogy a későbbiekben megjelenő írás milyen hangvétellű lesz majd. Meglepetésként érte őket a cikk, mivel három héttel előtte a Nők Lapjában Kormos Valéria teljesen másfajta megközelítésből mutatta be a csapatot. Szántó Gábor cikkére válaszként érkezett az *Élet és Irodalomban*⁴⁴³ leközölt írás, amelyben Varjas Endre⁴⁴⁴ megvédte a csapatot, ahogy Vitányi Iván⁴⁴⁵ is kiállt a művészeti csoport mellett.⁴⁴⁶ Mindhiába, ezzel nem ért véget a lejárató kampány: Szántó Gábor viszont egy cikket leadott a *Magyar Ifjúságnak*⁴⁴⁷, amiben nem vonta vissza állításait, inkább megerősítette azokat. A vita lezárásaként hangzott el az elhíresült mondat Kádár János szájából, miszerint *ebben az országban több „Orfeo-ügy” márpedig nem lesz.* „Ezt kétféleképpen lehetett érteni: egyrészt úgy, hogy nem csinálunk belőle ügyet, másrészt pedig úgy, hogy nem lesz többé Orfeo.”⁴⁴⁸

Gyakorlatilag a *Tékozló ország* volt az utolsó olyan, felnőtteknek szóló bábos előadás, amit az Orfeo önálló működése alatt készítettek, mivel ezek után beolvadtak a Népszínház utazó tagozatába, ahol gyerekelőadásokat játszottak vidéken, utazó társulatként. Abba a Népszínházba, amely a Huszonötödik Színházból és az Állami Déryné Színházból alakult meg 1978-ban. 1978 színháztörténeti korszakhatár, a szolnoki, a kaposvári és a kecskeméti színházak vezetői Pestre kerültek azzal a tagadhatatlan szándékkal, hogy megújítsák a fővárosi színházi működést. Ebben az évben mutatták be Népszínházban az Orfeósok Rodari *Hagymácskáját*.

„A Népszínház impozáns műsorral nyitotta meg kapuit, mintegy tömény ízelítőt adva sokszínű programjából és érzékeltetve, hogy nem hagyományos értelemben vett színházat szeretne megvalósítani. A Várszínház műsorán amatőr bábosok éppúgy szerepeltek, mint a színház művészeinek vagy vendégeinek szóloestje. Egyfelvonásos darabok (népi bohózat,

⁴⁴¹ Az Orfeo-ügyet részletesen ismerteti Herczog Noémi doktori dolgozatának egyik fejezetében. *Feljelentő színikritika a Kádár-korban. Kísérlet egy sztálinista kultúráirányítási modell átalakulásának megragadására.* (http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/Herczog-Noémi_doktori-ertekezesezisek-2017.pdf) 146-156. Utolsó letöltés: 2021. 03. 14.

⁴⁴² Szántó, i.h.

⁴⁴³ Varjas Endre: Orfeo. *Élet és irodalom* 1972. 10. 28. 9.

⁴⁴⁴ Valódi nevét (Vízi Eduárd) Szántó Gábor fedte fel novemberi cikkében.

⁴⁴⁵ Vitányi Iván 1972-től a Népművelődési Intézet igazgatója,

⁴⁴⁶ Vitányi Iván: A színjátszás harmadik fajtája. *Kritika* 1973. 01. 10. 11.

⁴⁴⁷ Szántó Gábor: Még egyszer az Orfeo Együttesről. *Magyar Ifjúság*, 1972. 11. 6.

⁴⁴⁸ Idézem Fodor Tamást. Sándor L. i.m. 328.

groteszk és avantgard) mellett a társművészetek (zenészek, táncosok) képviselőinek bemutatkozása és természetesen egész estét betöltő színházi előadások. Mivel a Várszínházban lényegében a Huszonötödik Színház társulata játszott, így őket terhelte a kilenc bemutató minden nehézsége, mindez kiérleletlen előadások sorát eredményezte.”⁴⁴⁹

*A Hagymácska különleges kalandjait*⁴⁵⁰ Farkas Mária, Kárpáti Anna, Tóth Éva, Szalma János és Fábry Péter játszották. Az előadás báb- és díszlettervezője Stuíber Zsuzsa volt. A szöveget Malgot írta bábszínpadra, vidám bábjátékként nevezte meg a fennmaradt színlapon. Malgot szerint ez hagyományos, gyerekeknek szóló bábelőadás volt, de a mese cselekményében megtartották a kilakoltatás-szálat, nem könnyítették ki azt. A további gyerekbemutatók sorában megemlíthetjük William Makepeace Thackeray *Rózsa és a gyűrű*⁴⁵¹, Bajor Andor *Felicián és a kalózkod*⁴⁵², Rejtő Jenő *Piszkos Fred*⁴⁵³, Oscar Wilde *Póruházi kísértet*⁴⁵⁴, Erich Kastner *Az emberke*⁴⁵⁵, Gyergyai Albert *Árgyelus királyfi*⁴⁵⁶, valamint Mark Twain *Tamás úrfi, mint detektív*⁴⁵⁷ című előadásait. Az Orfeo az intézményes működésben elkezdte sorra gyártani azokat a gyerekelőadásokat, amelyekkel a vidék felé orientálódtak leginkább a fennmaradt újságcikkek szerint.

1980-ban mutatták be a *Kalandok a világűrben*⁴⁵⁸ c. gyerekeknek szóló előadást, amely Stanislaw Lem *Kiberiádák*ban megjelent történeteiből készült. „Klapancius és Truri, a két csodálatos képességű űrmérnök, értelve erejére támaszkodva próbál úrrá lenni a

⁴⁴⁹ Ring Orsolya: Megalakul a Népszínház-1978. *Archív-net* 7. évfolyam 6. szám. 2007 https://archivnet.hu/politika/megalakul_a_nepszinhaz_1978.html Utolsó letöltés: 2020. 11.22.

⁴⁵⁰ Bemutató: 1978. október 20. Tervezte: Stuíber Zsuzsa. Zenei szerkesztő: Selmecy György. Színpadra alkalmazta és rendezte: Malgot István.

⁴⁵¹ Bemutató: 1979. Tervezte: Komjáthy Anna (hivatalosan, de ez utólag történt a kivitelezést követően). Színpadra alkalmazta, kivitelezte és rendezte: Malgot István. Szereplők: Farkas Mária, Kárpáti Anna, Borbás István, Szalma János, Tóth Éva.

⁴⁵² Színpadra alkalmazta és rendezte: Malgot István.

⁴⁵³ Bemutató: 1980. Zene: Selmecy György. Dramaturg: Lakos Anna. Szereplők: Farkas Mária, Folláth Tamás, Gáspár Péter, Herencsár András, Kárpáti Anna, Koltai Judit, Tóth Éva, Vollner Judit, Szalma János. Színpadra alkalmazta és rendezte: Malgot István.

⁴⁵⁴ Bemutató: 1981. szeptember 21. Színpadra alkalmazta és rendezte: Malgot István. Dramaturg: Lakos Anna. Zenei szerkesztő: Koltay Gergely.

⁴⁵⁵ Bemutató: 1982. január 25. Színpadra alkalmazta és rendezte: Malgot István. Szereplők: Farkas Mária, Koltai Judit, Vollner Judit, Tóth Erzsébet, Folláth Tamás, Geltz Péter, Járfás István.

⁴⁵⁶ Bemutató: 1982. Zeneszerző: Selmecy György. Színpadra alkalmazta, tervezte és rendezte: Malgot István. Az előadást 1988-ban A Hold Színházban is bemutatták, jelmeztervezőként Berzsényi Krisztina van feltüntetve az OSZMI Színházi Felvételek Katalógusában.

⁴⁵⁷ Bemutató: 1983. február 6. Dramaturg: Lakos Anna. Zenei szerkesztő: Koltay Gergely. Szereplők: Koltai Judit, Ecsedi Erzsébet, Farkas Mária, Vollner Judit, Járfás István, Geltz Péter. Színpadra alkalmazta és rendezte: Malgot István.

⁴⁵⁸ Zenei szerkesztő: Koltay Gergely. Dramaturg: Lakos Anna. Szereplők: Herencsár András, Farkas Mária, Kárpáti Anna, Szalma János, Tóth Éva.

megoldhatatlannak tűnő űr-zűrkön. Még arra is ráveszik a gonosz sárkányt, hogy vonja ki önmagát saját magából, s az végül megsemmisüléséhez vezet. Az előadás után a gyerekek megnézhetik a bábokat és színpadtechnikai eszközöket, mindazt, ami az űrcsodákat létrehozta.”⁴⁵⁹ Az előadásban Tóth Éva, Szalma János, Herencsér András, Farkas Mária és Kárpáti Anna játszott, a világosító Fekete Béla volt.

Két felnőtt előadás készítették ebben az időben: az *Előadás után* címet viselő előadásukkal⁴⁶⁰ szerepeltek az 1979-es pécsi nemzetközi bábfesztiválon, bár a feljegyzések kihagyták őket a felsorolásból, a fennmaradt színlapokon azonban láthatjuk, hogy 1979. október 11-én 10 órakor játszottak a pécsi Kamaraszínházban is. Az előadás a Népszínházzal közös produkcióként van feltüntetve, zenéjét Selmeczi György állította össze, a játszóknak között Farkas Máriát, Kárpáti Annát, Tóth Évát, Borbás Istvánt, Fábry Péter, Szalma Jánost és Varga Imrét nevezi meg a színlap. 1980-ban mutatják a Bereményi Gézával közösen jegyzett *Presszó* c. felnőtt előadást,⁴⁶¹ az *Előadás után* és a *Presszót* együtt játszották még a gyerekelőadások mellett, de ezek voltak az utolsó felnőtteknek szóló előadásaik a Népszínházban, ahonnan 1983-ben kiváltak. Malgot Kecskemétre került és a mozgástagozat vezetője lett 1987-ig. Pilisborosjenőről először Szalma, majd végül Tóth Éva és végül Fábry Péter is kiköltözött. A ház háromnegyed részét Lendvai Miklós vette meg.

⁴⁵⁹ Kalandok a világűrben. Az Orfeo Bábegyüttes vidéken. *Új Tükör*, 1980. 07. 27. 36.

⁴⁶⁰ „Az „*Előadás után*” című animációs tévjátékunk például arról szól, hogy véget ért feltehetően a „*Kabaré*” előadása, a színésznő egyedül marad, nekilát átöltözni, s ekkor elkezdődik egy újabb előadás, amelynek szereplői a színpadi tér kellékei. A színpadi lét összemetsződik a hétköznapi léttel, így jön létre egy furcsa, feszült hangulat. A jelenetnek nincs sztorija, nem lehet elmesélni, hiszen egy lelkiállapotot kíván megfogalmazni.” Idézem Malgot Istvánt egy vele készült interjúból. in: Bábok és élő szereplők a színpadon. *Vas Népe*, 1979. 12. 05. 5.

⁴⁶¹ „A „*Presszó*” főszereplője egy férfi, aki a háborúból hazatérve romokat talál, s ebből próbálja felépíteni életét: öntörvényű világot alakít ki, amely már őt is meghatározza. A múlt egy eszpresszóban idéződik fel. A történetek ellenére számára a hit marad meg, amelyet egy vörös rózsza szimbolizál, ezt nem dobja el, felénk emeli. Abszolút kamaradarab.” Uo.

8. Összegzés

Dolgozatom vállalt céljaként az Orfeo Bábegyüttes történetének elbeszélését tűztem ki, elsősorban az előadásaikon elvégzett rekonstrukciók segítségével. A fennmaradt tárgyi dokumentumok felkutatásával és az *oral history* interjúk készítésével állítottam össze azt az adatbázist, amelynek rendszerezésével és a *Philther*-módszer használatával rögzítésre kerülhetnek az Orfeo hatvanas évek végétől a hetvenes évek végéig játszott bábelőadásai. A leíráson és a rögzítésen túl a dolgozatban az előadások esztétikai vizsgálatával tettem kísérletet az Orfeo különleges és egyedülálló bábszínházi formakánonjának megteremtésére, beemelve ezzel az alternatív bábtörténet egyik igen fragmentált korszakába. Politikai bábszínházként neveztem meg az együttest, ennek a definíciónak az igen összetett vizsgálata kísérte végig az előadások rekonstrukcióit.

Kutatásom kijelölt időszaka a bábegyüttes kialakulásától annak megszűnéséig tartott – egzakt befejezésről azonban nem beszélhetünk az Orfeo esetében, de nem kizárólag a '75-ben lezajlott intézményi tagozódás ténye miatt. Az Orfeo története sokkal távolabbra mutat: alkotói számos, máig aktív formációkban folytatták tovább művészi tevékenységüket. Változó és szerteágazó utakon dolgoztak tovább, de a csoport hatásának markáns nyomai máig tetten érhetőek a magyar kulturális életben, ha csak a Stúdió K Színháza vagy a Kolinda zenekar, Kamondy Ágnes vagy Gaál Erzsébet alkotói pályáját említjük. Történetük pedig még ötven év távlatából is kikerülhetetlen társadalmi-művészeti kérdések köré összpontosul, amelyek elemzésére emeltem be a bábszínház politikusságának vizsgálatát.

A színház politikussága mindig az előadás jelenében fogalmazódik meg, reprezentációjának külön elemeiben olvasható és fejthető vissza az a komplex egység, amellyel az előadás túlmutat saját magán. Jelen dolgozat szerzője egyetlen tévéfelvétel részletétől eltekintve sosem láthatta azokat az előadásokat, amelyeket éveken át kutatott, ezért olvasatának bizonyos részei valószínűleg esetlegesnek tűnhetnek azok számára, akik láthatták ezek a produkciókat. Az interjúk során azonban egy olyan korszak közösségének a története rajzolódott ki, amely – számos kutatóéhoz hasonlóan – az ő figyelmét is felkeltette. Ahogy Postlewait megfogalmazta: a múltat nem lehet egyetlen totális elbeszéléssel felfogni és reprezentálni, csak folytonos

mozgással és perspektíváink váltogatásával teremthetjük meg elbeszélésünk horizontját.⁴⁶² Kutatásom során én is beleütköztem azokba az akadályokba, amelyeket a szétszórt egyéni emlékek állítottak. Dolgozatom ezért számos helyen ellenáll annak az egységnek, amelyre kutatóként törekszünk. Az elbeszélésem során ezért azt a perspektívát alkalmaztam, amelynek fókuszába a bábelőadások esztétikai vizsgálatát emeltem. Ezzel kíséreltem megragadni a bábegyüttes működésének komplex hatásmechanizmusait.

Színházi közösség és közösségi színház szintéziseként nevezhető meg az Orfeo együttesnek az a központi gondolata, amellyel a bábjáték felé fordultak. Előadásaik politikusságának vizsgálatához a marginális műfaj esztétikai elemzése során olyan fenomenológiai és szemiotikai kérdéseket tehetünk fel, amelyek a bábra, valamint a bábjáték reprezentációs elemeire irányulnak. Ezekkel a kérdésekkel kerülhetünk közel a politikai bábszínház műfajához a történeti példákon túl. Az Orfeo esetében a báb plasztikus jegyeinek és percepciójának kettőségének viszonyában válik elemezhetővé az a vizuális kettős beszéd, amelynek alkalmazását az előadások rekonstrukciója során bemutathattam. Láthattuk, hogyan tematizáltak a bábelőadások hatvanas-hetvenes években releváns és kikerülhetetlen társadalmi és közéleti problémákat és kérdéseket, hogyan alkalmazták a bábpantomim vagy az animációs térjáték eszközeit. Cselekvési alternatíváikat azonban nem csak az előadásokra szűkítették le. Orfeo és Che Guevara, Dózsa György és Lőrinc barát, Cipolla és Mockinpott úr: a felnőtteknek szóló bábelőadásokban azt a „rafináltan összetett szokásrendet”⁴⁶³ alkalmazták, amellyel egy ideig kikerülhettek a direkt politizálás és annak következményei elől. Közösségi működésükkel, az együttélésre tett kísérletükkel már nem tehették meg ugyanezt.

„A művészet mindig akkor ragad el igazán, ha *súg*. S ha *jól* *súg*, mindig a köznapi beláthatóságon túlra fog figyelmeztetni. Hogy gyakorlatiatlanul? De minden körülmények között morálisan.”⁴⁶⁴ – írja Mészöly Miklós. Azt remélem, dolgozatom annak bizonyítéka, hogy az Orfeo bábelőadásainak *súgása* ötven év távlatából is meghallható.

⁴⁶² Postlewait i.m. 66.

⁴⁶³ Jákfalvi i.m.226.

⁴⁶⁴ Mészöly Miklós: A tágasság iskolája. 1977.

https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/MESZOLY/meszoly00367_kv.html Utolsó letöltés: 2021. 03.24.

9. Bibliográfia

Források:

Fodor Tamás gyűjteménye. OSA Archívum, leltári szám nélkül.

Guth Holda interjúja Gyurkó Henrikkel. OSZMI, *A magyar színházi emlékezet*
<https://szinhaztortenet.hu/hu/interview/-/record/ITV18582?from=szinhaztorteneti-forum;jsessionid=419378274548C7F48D87F0AD12C83BE9> Utolsó letöltés: 2021. 01. 02.

Malgot István: *Illusztráció és adaptáció.* OSA Archívum, leltári szám nélkül.

Módszertani Levél a III. Nemzetközi Felnőtt Bábfesztivál vitaanyagából Pécs 1973. szeptember 26-30. Kiadja: a Népművelési Intézet Vizuális Művészeti Osztály 1973. 9. PIM-OSZMI. Bábtár. Aprónyomtatványtár. 49/3.

Orfeo-gyűjtemény, Komjáthy Anna tulajdonában.

Orfeo-mappa. PIM-OSZMI, Leltári szám nélkül.

Orfeo-mappa. OSA, leltári szám nélkül.

Orfeo-gyűjtemény, Kamondy Ágnes tulajdonában.

Szántó Viktória beszélgetése Balogh Gézával. OSZMI, *A magyar színházi emlékezet*
<https://szinhaztortenet.hu/interview/-/record/ITV18521?from=szinhaztorteneti-forum> Utolsó letöltés: 2021. 03.10.

Szilágyi Dezső, az UNIMA Magyar Központja elnökének szakvéleménye. Országos Levéltár 1396/2

Szilágyi Dezső: *Az Állami Bábszínház helyzetképe és ötéves távlati terve.* Budapest, 1960. január 10. PIM-OSZMI Bábtár, leltári szám nélkül

Szilágyi Dezső: *Összefoglaló válasz a francia enciklopédia kérdéseire,* 1974. március 16. 1-5. Népművelési Intézetből dosszié, OSZMI Adattár.

Tóth Réka Ágnes beszélgetése Komjáthy Annával. OSZMI, *A magyar színházi emlékezet megőrzése.* <https://szinhaztortenet.hu/hu/interview/-/record/ITV16123?from=szinhaztorteneti-forum;jsessionid=A0231BDF8A3682CB4A22E0E5AAF729FF> Utolsó letöltés: 2020. 12. 19.

Szakirodalmak:

A domináns hatalom az ellenállását is meghatározza. Interjú a Balra át - Jobbra át! - kiállítás kurátoraival.(sz.n.) <https://merce.hu/2019/10/21/a-dominans-hatalom-az-ellenallasat-is-meghatarozza/> Utolsó letöltés: 2021. 03. 10.

Az MSZMP KB mellett működő kultúrpolitikai munkaközösség állásfoglalása néhány társadalomkutató antimarxista nézeteiről. (sz.n.) *Magyar Filozófiai Szemle*, 1973/1-2. szám 159-169.

Ancsal Éva: Fiatal képzőművészek kiállítása. *Világosság*, 1970/ 7. 431.

Astra, Orfeo, Napsugár...Bábfesztivál. *Esti Hírlap*, 244. szám, 1970. október 10.

Arnold van Gennepe: *Átmeneti rítusok*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007.

Állami irányítás alá kerülnek a budapesti magánszínházak. (sz.n.) *Magyar Nemzet*, 1949. 05. 21. 2.

Antal Klaudia-Pandur Petra-P. Müller Péter (szerk.): *Színházi politika # Politikai színház*. Budapest, Kronosz Kiadó, 2018.

Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapesti Bábszínházig*. Budapest, Budapesti Bábszínház-Vincze Kiadó, 2010.

Balogh Géza: A magyar bábszínház és a politika a 20. században. *Art Limes*, 2012. XIII. szám, 35–37.

Balogh Géza: A magyar művészi bábjáték hajnalsillaga. Az Aurora- Astra bábegyüttes története. *Art Limes*, 2015.1. évfolyam

Balogh Géza: *Bábtörténet*. http://www.e3.hu/~criticai_lapok/1999/12/991222.htm

Balogh Géza: Bábkabaré az ötvenes években. *Art Limes báb-tár XII.*, 2011/1. 37-45.

Balogh Géza: *Fejezetek a bábjáték történetéből*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Séd Nyomda, 2015.

Balogh Géza: Pillanatképek az európai bábjáték történetéből. *Art Limes*, 2009. VIII. szám. 9-23.

Balogh Géza (szerk.): *Bábszínház 1949-1999*. Kaloprint Nyomda, Kalocsa.1999.

Barna Imre-Kenedi János-Sulyok Miklós-Várady Szabolcs. (szerk.): *A napló 1977-1982 (Válogatás)* Budapest, Minerva Kft. 1990.

Bábok és élő szereplők a színpadon. (sz.n.) *Vas Népe*, 1979. 12.05. 5.

Bátki Bratmann Mihály: Makinpot úr. *Élet és irodalom* 1970. április 18.

Belitska-Scholtz Hedvig: *Vásári és művészi bábjátszás Magyarországon 1945-ig*. Tihany, Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1974.

Bell, John: *American Puppet Modernism*. New York, Palgrave Macmillan, 2008.

Bell, John: *Landscape and desire. Bread an Puppet Pageants in the 1990s*. Bread and Puppet Press, 1997.

Bell, John (szerk.): *Puppets, Masks and Performing Objects*. New York, A TDR Book, 2001.

Bérczes László: *A végnek végéig. Paál István*. Budapest, Cégér Kiadó, 1995.

Eileen Blumenthal: *Puppetry and Puppets. An Illustrated World Survey*. Thames and Hudson, London. 2005.

Budapesti bábbemutatók. (sz.n.) *Népművelés*, 1975/7.szám. 36.

Cipolla bácsi bábszínháza. (sz.n.) *Esti Hírlap*, 1974. 10. 11.

Dalos György: Mitől élnek a bábok? *Ifjúsági Magazin*, 1971/ 1. szám 20.

Darida Veronika: *Filozófusok Bábszínháza*. Budapest, Kijarat Kiadó. 2020

Dérczy Péter: „...az ország népszínháza”. Beszélgetés Szilágyi Dezsővel az Állami Bábszínház igazgatójával. *Art Limes*, 2013. XV.3. 23-30.

Dévényi Róbert: Bábfesztivál Pécsen. *Színház*, 1972/3.szám 18.

Fesztivál előtt. Gyermekjátékok. (sz.n.) *Esti Hírlap*, 1972. 06. 20. 3.

Fodor Tamás: *A creation collective mint a független színház kvázi önigazgató modellje*. Színház NET, 2019. November <https://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/> Utolsó letöltés: 2020.03.23.

Fonyódi Péter (szerk.): *A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan” Luzsnyánszky dosszié*. Budapest, Magyar a Magyarért Alapítvány, 2004.

Sigmund Freud: *A kísérteties*. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In: Bókay Antal és Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Budapest, Filum Kiadó, 1998.

Gajdó Tamás: Hatvan éves a Budapest Bábszínház. Méltó kötet az évfordulóra: A bábjáték Magyarországon. *Art Limes Báb Tár XI.*, 2010/2. 177-179.

Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok 1949-1989*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007.

Galántai Csaba (szerk.): *A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínháig*. Budapest, OSZMI, 2012.

George Dennison: *An existsting better world. Notes ont he Bread and Puppet Theater*. New York, Autonomedia, 1966.

Götz Eszter: *Teremtett lények. Malgot István szobrai*. Budapest, Kláris Kiadó, 2012.

Thomas Green-W.J. Pepicello: Semiotic Interrelationships in the Puppet Play. *Semiotica*. 47-1/4. *Special Issu: Puppets, Masks and Performing Objects*. 1983. 147-161.

Gyáni Gábor: Keleti és nyugati hatvannyolc: különbözőség és egység. *Mozgó Világ*, 2008/8. szám. 29-34.

Gyermekjátékok. (sz.n.) *Esti Hírlap*, 1972. 06. 20. 3.

Györe Imre: *Orfeo szerelme*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1969.

Gyurkó László: Milyen színházat szeretnénk? *Valóság*, 1974/4. szám 48.

Havas Fanny: Orfeo, Stúdió „K” és a közeg. *Beszélő*, 1990/8. szám 30.

Heller Ágnes-Vajda Mihály: Családforma és kommunizmus. *Beszélő*, 1998/1. szám. 103-107.

Herczog Noémi: *Feljelentő színikritika a Kádár-korban. Kísérlet egy sztálinista kultúráirányítási modell átalakulásának megragadására*. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/Herczog-Noémi_doktori-értekezéstézisek-2017.pdf Utolsó letöltés: 2021. 03. 14.

Horváth Dezső: A szocialista Magyarország első bábszínháza. *Népművelés*, 1987/11-12. 54.

Huhák Heléna: Közös élet, közös tér. Az Orfeo csoport kommunája Pilisborosjenőn. *Betekintő*, 2018/2. 1-12.

Hutvágner Éva: *Rákosi a kosárban*. <https://www.artlimes.hu/cikk?id=81> Utolsó letöltés: 2021. 01. 02.

Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest, Balassi Kiadó, 2008.

Imre Zoltán-Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970-1982*. Budapest, PIM-OSZMI, 2018.

Jákfalvi Magdolna: *A Philther-módszer mint történetírás*. <http://hungarologiaikozlemenyek.ff.uns.ac.rs/index.php/hk/article/download/2164/2173/> Utolsó letöltés: 2020. 12. 30.

Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd-színház-politika*. Budapest, Balassi Kiadó, 2006

Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Budapest, Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011.

Jákfalvi Magdolna: *Kettős beszéd – egyenes értés*. In: Kisantal Tamás-Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest, L'Harmattan-József Attila Kör, 2005. 94–108.

Jászay Tamás: *Napsugártól Napsugárig. Történetek a hetvenéves békéscsabai bábjátszásról.* Békéscsaba, Progresszív Nyomda, 2019.

Juhász Ferenc: *A tékozló ország.* Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1954.

Jurkowski, Henryk: *Aspects of Puppet Theater.* London, Palgrave Macmillan, 2013.

Jurkowski, Henryk: A bábszínház jövője. *Forrás*, 1971. 1. 72-74.

Jurkowski, Henryk.: Bábok, tárgyak, emberek. *Színház*, 1996/6. 2-5.

Jurkowski, Henryk: A modern bábszínház nyelvezete. (ford. Pászt Patrícia) *Világszínház*, 1998/4. 38-45.

Jurkowski, Henryk: A tárgyak színháza. (ford. Pászt Patrícia) *Világszínház*, 1998/4. 46-55.

Jurkowski, Henryk: „Megszállott terjesztője volt a magyar kultúrának” (ford. Balogh Géza) *Art Limes Báb-tár*, 2013/ 3. 31-36.

Jurkowski, Henryk: Vásári bábok és bábhagyomány (ford.: Balogh Géza) *Art Limes báb-tár*, 2014/2. 45-54.

Kalandok a világűrben. Az Orfeo Bábegyüttes vidéken. (sz.n.) *Új Tükör*, 1980. 07. 27. 36.

K. Horváth Zsolt: *Szocialista realizmus és az ész intermittenciái.*

<https://aszem.info/2017/01/szocialista-realizmus-es-az-esz-intermittenciai/> Utolsó letöltés: 2021. 03. 12.

Kékesi Kun Árpád.: A vásári bábjátszás hazai és nemzetközi helyzete. *Art Limes*, 2014/ 2. 55-66.

Kemény Henrik: *Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig.* Debrecen, Korngut-Kemény Alapítvány, 2012.

Kemenes László: *Interjú Vízvári László piarista atyával 2019. április 18.*

<https://www.mpdsh.hu/hir/interju-vizvari-laszlo-piarista-atyaval> Utolsó letöltés: 2020. 12. 19.

Kiss Gabriella: A kisiklás tapasztalatai. Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról. *Alföld*, 2007/2. 60-79.

Koncz Gábor: *Komplex elemzés a művelődési otthonokról (1945-1985).*

<https://epa.oszk.hu/01300/01306/00013/koncz2.html> Utolsó letöltés: 2020. 04. 15.

Kricsfalusi Beatrix: *A reprezentáció politikája. A politikai*

színházról. <http://szinhaz.net/2014/07/22/kricsfalusi-beatrix-a-reprezentacio-politikaja/> Utolsó letöltés: 2021. 03. 14.

Kruger, Maria: *The Power of Double Vision: Tradition and Social Intervention in African Puppet Performance.*

https://www.researchgate.net/publication/231833792_The_Power_of_Double_Vision_Traditi

[on and Social Intervention in African Puppet Performance](#) Utolsó letöltés: 2021. 2021. 03. 15.

Körmendi Lajos: *Az én Karcagom avagy Bod László festőművész világjárásai és hazatalálásai*. http://vfek.vfmk.hu/00000080/letoltes/kormendi_lajos_az_en_karcagom.pdf
Utolsó letöltés: 2020. 12. 12.

Kövessi Erzsébet: A II. Budapesti Bábfesztivál. *Népművelés*, 1971/1. szám 42.

Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*. Budapest, Corvina-Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2011.

Malgot István gondolatai a színházról. (Lejegyezte: Tóth Gabriella.) In: *Színház-Jelentés-Emlékezet*. Szerk.: Kérchy Vera. JATE Press. Szeged.

Malgot István: Az animációs térjáték lehetőségei az esztétikai-művészeti nevelésben. *Kultúra és Közösség*, 1975/3.

Marek Waszkiel: Bábművészet a bábjáték után. (ford. Héda Veronika), *Art Limes*, XXIX., 2018/1. 83-92.

Marjai Márton: Egy képmutogató-tábla. *Budapest*, 21. évfolyam 3. szám. 23.

Massimo Schuster: Jegyzetek a bábszínházról. *Art Limes Báb-tár XVII.*, 2014/2. 11.

Márton Miklós-Molnár Gábor- Tőzsér János (szerk.): *Más elmék*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2017.

Mészöly Miklós: *A bábjáték és bábmozgalom néhány kérdéséről*. OSZMI 3395/61.

Molnár Gál Péter: *Coming out*. Budapest, Magvető, 2020.

Molnár Gál Péter: Sebzett kiáltás. *Színház*, 1970/9. 31.

Molnár Gál Péter: Szombat esti színház. *Népszabadság*, 1976/57.

Kricsfalusi Beatrix-Kulcsár Szabó Ernő-Molnár Gábor Tamás-Tamás Ábel (szerk.): *Média-és kultúratudomány*. Kézikönyv. Budapest, Ráció Kiadó, 2018

Kósáné Oláh Júlia: Harmincöt éves a Mesekert Bábszínház. *Pedagógiai Műhely*, 10. évfolyam. 2. szám.

Kőbányai János: Az azonosság muzsikái. *Valóság*, 1987. 30.évfolyam 9.szám

Nánay István: Az Orfeo-ügy, *Beszélő*, 1998/3 <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-orfeo-ugy> Utolsó letöltés: 2020. 11. 22.

- Nánay István: Amatőr színházak tündöklése és bukása. Színháztudományi Szemle 1986. 19. Budapest.
https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sztsz_19/?query=%22dühöngő%22&pg=190&layout=s Utolsó letöltés: 2021. 02. 20.
- Nánay István.: Bábozás, mint politikai gesztus. Az Orfeo bábegyüttesről. *Art Limes*, 2016/5. 1-15.
- Nánay István: Elkötelezett amatőrök és az új színházi nyelv. *Színház*, 1973/11. 31-34.
- Nánay István: Gyerekszínházi állapotrajz. *Színház*, 1983/9. 6-13.
- Nánay István: Még több áthallást! *Színház*, 2020/11. szám 2-5.
- Nánay István: Van-e amatőr színház? *Színház*, 1971/10. 19-23.
- Néhány tipp-kluboknak. (sz.n.) *Budapesti KISZ Élet*, 1971/10. 41.
- Nyári gyermekmulatság. (sz.n.) *Veszprémi Napló*, 31. évfolyam 180. szám 5.
- Obrazcov, Szergej: Tavasz Magyarországon, *Szabad nép*, 1950. 06. 8. 6.
- Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó 1980.
- Papp Eszter: *Az intézményes bábjátás kialakulása Magyarországon, 1949 – 1990*. In: Gajdó Tamás (szerk.): Digitális színháztörténet. *Színháztudományi szemle* 38. Budapest, OSZMI, 2009. 61- 68.
https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sztsz_38/?pg=65&layout=s Utolsó letöltés: 2020. 03. 26.
- Papp Melinda- Sramó Gábor: Bóbita Bábszínház 50. 1961-2011. Pécs, Bóbita Bábszínház, 2012.
- Pályi János: Egyszer volt bábszínház. Bábok és bábjátékosok Kaposvár kultúrtörténetéből. *Art Limes Báb-Tár*, 2010/2. 168–171.
- Pályi András: Mindenki csak ül meg áll. *Film-Színház-Muzsika*, 14. évfolyam. 41. szám 22.
- Penny Francis: *Puppetry. A reader in Theater Practice*. Red Globe Press. 2011.
- Pepino, Cristian: Maeterlinck-től-Argheziig. Rövid betekintés az animációs előadás elméletének történetébe. (ford.: Novák Ildikó) *Art Limes Báb-tár*, 2016/13.szám 71-88.
- Peter Weiss drámák*. Budapest, Európa Kiadó, 1985.
- Postlewait, Thomas: Történelem, hermeneutika és elbeszélésmód. (ford. Kékesi Kun Árpád) *Theatron*, 1999/3. 58-66.
- Regős János: Kenyér és báb. *Színház*, 1997/10. 40-44.

Ring Orsolya: *Alternatív művészeti mozgalmak az 1970-es években: az Orfeo-ügy*
http://www.archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html Utolsó letöltés: 2019.01. 31.

Ring Orsolya: A színjátszás harmadik útja és a hatalom. Az alternatív Orfeo Együttes kálváriája az 1970-es években. *Múltunk*, 2008/3. 233-257.

Ring Orsolya: Megalakul a Népszínház-1978. Archív-net 7. évfolyam 6. szám.
https://archivnet.hu/politika/megalakul_a_nepszinhaz_1978.html Utolsó letöltés: 2020. 11. 22

Sándor L. István: *Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig.* Budapest, Selinunte Kiadó, 2020.

Selmeczi Elek: *Világhódító bábok. Az Állami Bábszínház krónikája.* Budapest, Corvina Kiadó, 1986.

T. Simon, Ronald – Estrin, Marc: *Rehearsing with Gods.* Singapore, Chelsea Green Publishing Company, 2004.

Sutyák Tibor (szerk.): *Nyelv a végtelenhez - Tanulmányok, előadások, beszélgetések.* Debrecen, Latin Betűk, 1999.

Peter Schumann: The Radicality of the Puppet Theater. *TDR*, Vol. 35, No. 4 (Winter, 1991). 77.

Szántó Viktória: *A magyarországi bábszínházi kánon. Intézményi működés az ötvenes években.* https://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/09/DI_Szanto_Viktoria_doktori.pdf Utolsó letöltés:

Szántó Viktória: Újraolvasás: Sztárparádé, *Art Limes Báb-tár*, 13. évfolyam 56. szám. 4-9.

Szántó Gábor: Orfeo az álvilágban. *Magyar Ifjúság*. 1970. 10. 13. 5.

Szántó Gábor: Még egyszer az Orfeo Együttesről. *Magyar Ifjúság*, 1972. 11. 6.

Székely György: *Bábuk, árnyak.* Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1972.

Szilágyi Dezső (szerk.): *A bábjátszás Magyarországon.* Budapest, Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1955.

Szilágyi Dezső (szerk.): *A mai magyar bábszínház története.* Budapest, Corvina Kiadó, 1978.

Szilágyi Dezső (szerk.): *Magyar Bábművészet múltja és jelene.* Budapest, UNIMA Magyar Központja, 2000.

Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században.* Budapest, Corvina–OSZMI, 2011.

Tarbay Ede (szerk.): *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1979.

Tarbay Ede: Orfeo. *Új Tükör*, 1977/ 2. 76.

Tillis, Steve: *Towards an Aesthetics of the Puppet*. Master Thesis. San Jose State University 1990. https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1024&context=etd_theses
Utolsó letöltés: 2021. 03. 16.

Torda: Mockinpott úr a bábszínpadon. Jegyzetek az Orfeo-együttesről. *Ország-Világ*, 1972. február 16. 23.

Tömöröy Márta: A bábos bódé belülről. (Múlt századi beszélgetés Kemény Henrikkel). *Art Limes*, 2006/2-3. szám 125.

Tömöröy Márta (szerk.): *Ember és báb. Bábszínházak, műhelyek, kísérletek*. Budapest, Múzsák, 1990.

Varjas Endre: Orfeo. *Élet és irodalom*, 1972. 10. 28. 9.

Varga Luca: Hiánypótló amatőrök: ifjúsági bábegyüttesek és felnőtt bábszínház a Kádár-korszakban (1969-1973) *Art Limes*, 2016/3. 10-21.

Varga Nóra: Aventures. Zenés bábelőadás avantgárd és posztdramatikus színház között. *Art Limes*, 2016/ 5. 16-21.

Varga Nóra: Szilágyi Dezső és az első magyar bábesztétika. Az Állami Bábszínház felnőtt Kísérleti Stúdiója, *Art Limes*, 2016/5. 5–9.

Várnai Péter: A csodálatos mandarin a Bábszínházban. *Muzsika*, 1969/4. 8.

Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. 1990.

Victor Turner: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

Vitányi Iván: *Valóság és lehetőség a művelődési otthonban*. Budapest, NPI, 1979.

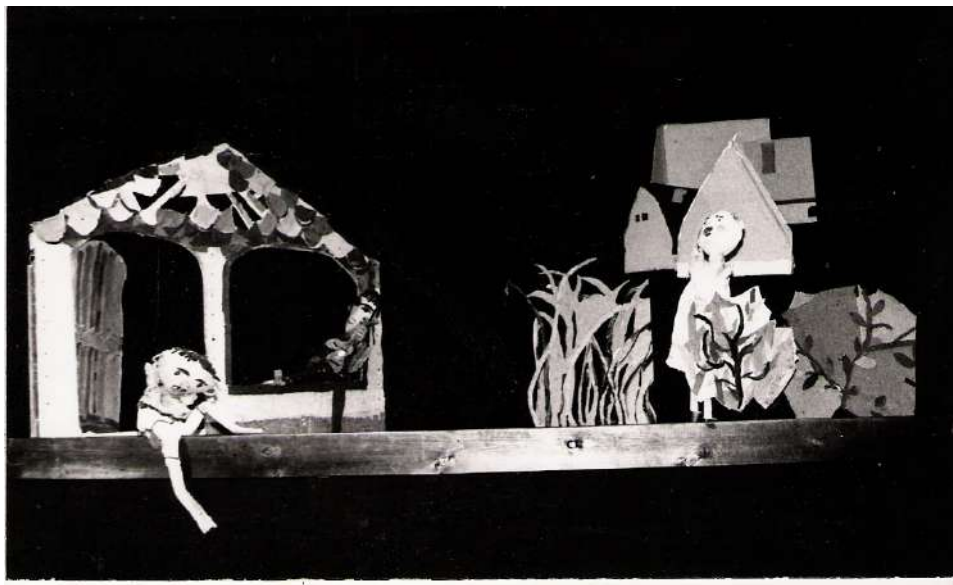
10. Képjegyzék



1. fotó Orfeo szerelme, 1970. Forrás: Németh Ilona gyűjteménye.



2. fotó Orfeo szerelme, 1970. Forrás: Németh Ilona gyűjteménye.



3. fotó Orfeo szerelme, 1970. Forrás: Németh Ilona gyűjteménye.



4. fotó Orfeo szerelme, 1970. Forrás: Németh Ilona gyűjteménye.



5. fotó Orfeo szerelme, 1970. Forrás: Németh Ilona gyűjteménye.



6. fotó Orfeo szerelme, 1970. Forrás: Németh Ilona gyűjteménye.



7. fotó 1514, 1970. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



8. fotó 1514, 1970. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



9. fotó 1514, 1970. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



10. fotó 1514, 1970. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



11. fotó 1514, 1970. A fotón Németh Ilona látható. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



12. fotó Mockinpott- próba, 1971. A képen Németh Ilona és Tóth Andrea látható. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



13. fotó Mockinpott úr kínjai és megpróbáltatásai, 1971. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



14. fotó Mockinpott úr kínjai és megpróbáltatásai, 1971. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



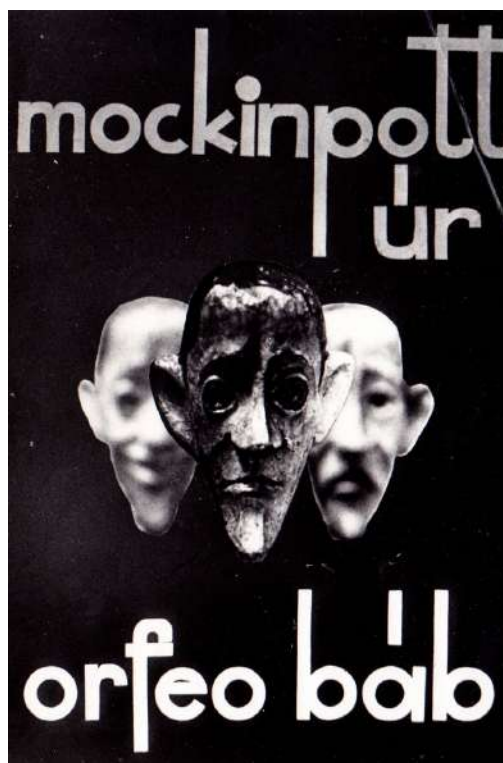
15. fotó Mockinpott úr kínjai és megpróbáltatásai, 1971. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



16. fotó Mockinpott úr kínjai és megpróbáltatásai. Próba-fotó 1971-ből. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



17. fotó Bábfej a Mockinpott úr c. előadásból. Fotó: Tóth Réka Ágnes



18. fotó Mockinpott-színlap. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



19. fotó Mockinpott-próba. A fotón Németh Ilona és Szalma János látható. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



20. fotó Gyerekjátékok, 1972. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



21. fotó Gyerekjátékok, 1972. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



22. fotó Gyerekjátékok, 1972. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



23. fotó Gyerekjátékok, 1972. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



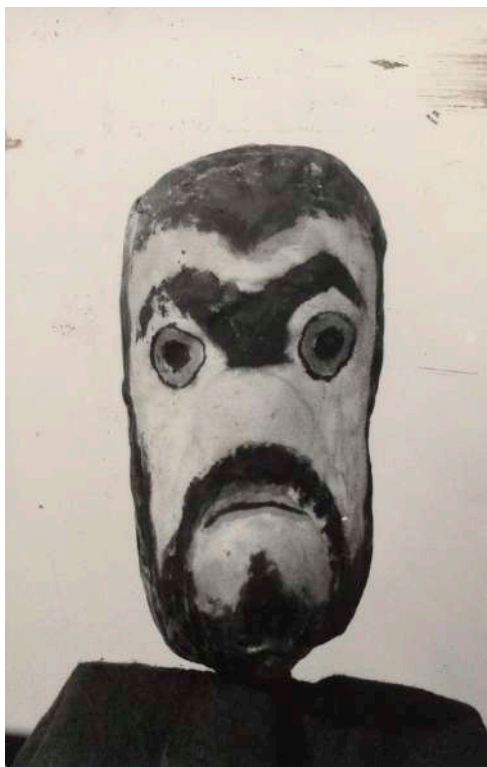
24. fotó Gyerekjátékok, 1972. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



25. fotó Gyerekjátékok, 1972. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



26. fotó Gyerekjátékok, 1972. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



27. fotó Cipolla bácsi bábszínháza, 1973. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



28. fotó Cipolla bácsi bábszínháza, 1973. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



29. fotó Cipolla bácsi bábszínháza, 1973. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



30. fotó Cipolla bácsi bábszínháza, 1973. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



31. fotó Cipolla bácsi bábszínháza, 1973. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



32. fotó Cipolla bácsi bábszínháza, 1973. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



33. fotó Cipolla bácsi bábszínháza, 1973. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



34. fotó Cipolla bácsi bábszínháza, 1973. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



35. fotó Cipolla bácsi bábszínháza, 1973. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



36. fotó Cipolla bácsi bábszínháza, 1973. Forrás: Kovács István gyűjteménye.



37. fotó Cipolla bácsi bábszínháza, színlap. 1973. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



38. fotó A tékozló ország, 1975. Percemberke báb. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



39. fotó *A tékozló ország*, 1975. A fotón Tóth Éva látható. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



40. fotó *A tékozló ország*, 1975. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



41. fotó *A tékozló ország*, 1975. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye.



42. fotó *A Népszínházak-korszak* egyik előadásából. A fotón Kárpáti Anna és Szalma János látható. Forrás: Komjáthy Anna gyűjteménye

11. Köszönetnyilvánítás

Tagadhatatlan, hogy színháztörténész hallgatóként mindig is a marginális alkotók, előadások, műfajok érdekeltek. Az irány valószínűleg a szentesi Horváth Mihály drámatagozatán eltöltött évek alatt formálódott meg bennem László Zoltán, Keserű Imre és Dózsa Erzsébet pedagógiai munkájának köszönhetően. Az egyetemen ezért is nyűgözött le Jákfalvi Magdolna mély szakmai tudása és szenvedélyes kutatói attitűdje. Köszönöm, hogy bátorításával és támogatásával továbbsegített a kritikus időszakokon, a Doktori Iskolában működő inspiráló közösséghez hasonlóan. Köszönöm Gimesi Dóra konstruktív tanácsait, Kuti Edit és Gál Ágnes nélkülözhetetlen munkáját. Köszönöm Kékesi Kun Árpád elmélyült és pontos meglátásait. Továbbá szeretném megköszönni Szántó Viktóriának és Végvári Viktóriának, hogy nem csak kutatóként számíthattam rájuk.

Talán sosem fordulok a bábszínház felé, ha nem a Stúdió K Színházban dolgozom először Fodor Tamás mellett, valamint nem kezdek el bábszövegekkel foglalkozni, ha Kovács Tamás, majd Halasi Dániel nem kér fel az első közös munkára. Köszönöm, hogy erre a végtelenül izgalmas lehetőségeket és történeteket rejtő terület felé sodortak.

Köszönöm azoknak az Orfeós alkotóknak, akik időt és energiát áldoztak rá, hogy megosszák velem történeteiket: Komjáthy Anna, Malgot István, Vas János, Kovács István, Kamondy Ágnes, Szalma János, Németh Ilona, Zsigmondi Ágnes, Kárpáti Anna és Szőke Szabolcs segítségével nélkül sosem kerülhettem volna ilyen közel ezekhez az előadásokhoz.

Köszönöm az OSZMI-ban dolgozóknak, hogy a pandémia alatti korlátozások ellenére is segítettek a kutatásomban, Hutvágner Évának és Simándi Katalinnak, valamint Lovas Lillának, aki minden helyzetre tudott újabb megoldást találni.

Szeretném megköszönni az édesanyámnak, hogy támogatott és akkor is hitt bennem, amikor én nem tettem. Testvéreimnek, akik mellett sosem éreztem magam egyedül. Nagymamámnak, aki még mindig olvas engem. Szeretném megköszönni az édesapámnak és a nagypapámnak is, akik már személyesen nem követhették végig ezt az időszakot. Végül, de nem utolsósorban, köszönöm Marcinak, hogy olyan sok szerepben segített át az írás nehézségein, amelyről sosem hittem, hogy egy emberben létezhet.