

Színház- és Filmművészeti Egyetem

Doktori Iskola

A bábszínház nézője

Az interaktív bábjátéktól a részvételi bábszínházig

Doktori értekezés

Végvári Viktória

2021

Témavezető:

Gimesi Dóra DLA

Tartalomjegyzék

Bevezetés	4
A kutató pozíciója és a kutatás tárgya.....	5
A kutatás forrásai	8
Részvételi dramaturgia az Állami Bábszínház előadásaiban.....	9
Szilágyi Dezső bábesztétikája és a bábszínház közönsége	9
Elemzési szempontok	11
A bábjáték funkciójáról	12
A bábszínházi előadás befogadásáról	13
„Naív és igénytelen, ízlésében kiforratlan közönség, a gyermek” -a bábszínház pedagógiája	14
A „lenéző mosolyú nagy ellenfél” - bábszínház felnőtteknek	16
Szilágyi bábesztétikája és a magyar bábjáték hagyománya	17
Jancsi és Juliska – „kísérleti gyerekszínház” az ötvenes években.....	18
Vándorbábosok és munkaverseny - intézménytörténeti háttér	19
„Petruskából nem lehet sztahanovistát csinálni” – a vásári bábjáték az ötvenes években	21
„Nem hal bele semmibe, aki úgysem él”...? - az adaptáció kérdései	23
A mesevilág szintjei – a tanmese, a tündérmese és a vásári játék	26
A figyelem megtartása – a rögtönzés és az interakció	28
„Bábszínházban együtt vagyunk, s jókedvűen tanulgatunk...” – a bábéledés mint alkalmazott színház	31
Bábéledések megrendelésre.....	33
Szuperhősök és popkultúra – a didaxis kihívásai	36
Gázálarctok és kék kutya – manipuláció látványban és zenében	39
Emlékkönyvek - a nézői visszajelzések forrásai.....	40
Miért a báb?	41
Beckett bábszínházon, némi magyarázkodással: Jelenet szöveg nélkül	43
Az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiója	43
Beckett, a bábszerző.....	45
A rendezés – Ki mozgat és hogyan	47
Illúzió egy síkban.....	49
Az előadás hatástörténete – Rendezői anekdota és külföldi karrier	51
Hogyan kell nézni: konferansz mint nézőnevelő eszköz	52

Részvételi programok a bábszínházban – Kegyetlen játékok	54
A bábműfaj kihívásai a színházpedagógiában	54
Kísérletek tárgyakkal, emberekkel – a Kegyetlen játékok.....	56
A játékok „alkotói manifesztuma”	56
Mi és Ők – a tárgyjáték lehetőségei a színházpedagógiai programban	58
TTTársas – performatív társasjáték az alkotói szabadságról	63
Beckett-játék – a részvételi bábelőadás	70
Összegzés	73
Köszönetnyilvánítás	74
Bibliográfia	75
Fotómelléklet	82

BEVEZETÉS

„Nem lehet jó művész az, aki nem tud a befogadó szemével nézni.”¹

Az Állami Bábszínház második bemutatója 1949 novemberében Fehér Klára *Rosszcsontország bajban van* című darabja volt, Körmöczy László rendezésében. A propaganda-ízű darab² nem találkozik a fiatal nézők tetszésével, az előadások a folyamatos zajongás miatt káoszba fulladnak. A problémára adott megoldás meglehetősen egyedi: a színpad két oldalára villanyrendőrt szerelnek fel. „Ha a piros lámpa ég, csend legyen, ha a zöld, akkor szabad a tetszésnyilvánítás” – közli az előadás elején, s közben is valamelyik báb.³A villanyrendőr azonban érdekesebbnek bizonyul, mint az előadás, és a nézők csak azért csapnak zajt, hogy a piros lámpa kigyulladjon.

Ez a balul sikerült pedagógiai akció minden nevetségessége mellett felhívja a figyelmet arra, hogy a nézői jelenlét, a nézői viselkedés vagy részvétel a bábszínházak számára mindig is kitüntetett jelentőséggel bírt. A huszadik század második felének bábszínházi diskurzusa – különös tekintettel arra, hogy a bábszínház elsősorban a gyerekek színházaként definiálódik – olyan esztétikai állítások köré épül, amelyek főként a nézőre reflektálva írják meg a műfaj szabályait. Ilyen „előírás” például, hogy a nézők korosztálya meghatározza, milyen bábtechnika alkalmazható az előadásban; hogy a hat éven aluli nézők igénylik a titokszínházi megoldásokat és nem tudnak mit kezdeni a látható bábmozgatóval; hogy a néző megszólítása, az interakció szinte szükségszerű velejárója a gyerekeknek szóló báb előadásnak; hogy a bábszínház ab ovo pedagógiai műfaj, vagy hogy a felnőtt nézők elérése a modern bábszínházban szinte lehetetlen.

¹ Szilágyi Dezső: *A gyermek és a színpadi művészet*. Kézirat, OSZK SZT Fond 28., é. n.

² A darab cselekményét így ismerteti a korabeli híradás: „Rosszcsont ország királya bajban van, mert minden rossz gyermek úttörőnek áll be és megjavul; így napról napra fogy alattvalóinak száma. Baj van, mert ha nincs alattvaló, minek akkor a király. Maradék három alattvalója (...) haditervet eszel ki az úttörők megsemmisítésére, illetőleg lehetetlenné tételére: egymás ellen haragítják a mesék királyát, meg a Játékország királyát. A királyok háborúba viszik népüket s a csatában elpusztulnak a mesék hősei és a játékok. (...) S a háttérben Rosszcsontország királya, a háborús uszító nevet a markába. (...) Azt hiszi, hogy ha elpusztul az úttörő műhely, a játékok s a könyvek, az úttörők (...) elvesztik vonzerejüket a rossz gyermekek számára. Az úttörőket azonban nem lehet legyőzni. (...) Az úttörők már olyan tanultak, képzettek, ügyesek, hogy szereznek maguknak újra könyvet, csinálnak maguknak játékokat, könnyen pótolni tudják veszteségeiket. Meseország és Játékország királyát elzavarják, mert kiderül, hogy a népek megférnek egymással, „csak a királyok, a dagadthasú vén zsványok, azok veszekednek”. Szücs Alajos: *Rosszcsontország bajban van*. *Köznevelés*, 1949/23. szám, 679.

³ Óhidy Lehel: *A Mesebarlang és az Állami Bábszínház története*. in: Szilágyi Dezső (szerk.): *A bábjátás Magyarországon*. Budapest, Művelt Nép, 1955. 127-128.

Dolgozatom nem vállalkozik ugyan arra, hogy a fenti állításokat megerősítse vagy cáfolja, de arra mindenképpen, hogy bemutassa, hogyan jelennek meg a múlt és a jelen bábelőadásaiban – vagy színházpedagógiai eseményeiben.

A kutató pozíciója és a kutatás tárgya

Bábszínházi színházpedagógusként azokat a módszereket, eljárásokat kutatom, melyek a néző hagyományosnak tekintett szerepét értelmezik át vagy pozicionálják újra a színházi előadás keretein belül vagy azokat kiegészítve. Alkotómunkám során úgy találom, hogy ezek az eljárások erősen meghatározottak a bábszínházi nyelv és a bábszínházi előadás befogadásának sajátosságai által, így egy leendő módszertan kidolgozásának első lépése egy olyan történeti kutatás lehet, amelyben ezeknek az eljárásoknak a hagyományát keresem.

Történeti kutatásom fókuszába tehát elsősorban azok, a nézői szerepet nem hagyományosan kezelő eljárások kerültek, amelyeket a bábszínház vetett be a nézői figyelem irányítása vagy a nézőkkel folytatott közvetlen párbeszéd érdekében.

Vizsgálódásomat az Állami Bábszínház történetének arra a korszakára szűkítettem, amelyet Szilágyi Dezső igazgatása fémjelez, és amelyre szokás a színház fénykoraként tekinteni. Választásom oka egyrészt személyes: a Budapest Bábszínház társulatának tagjaként munkámra erősen hat az intézményi hagyomány, foglalkoztat ennek a hagyománynak továbbgondolása, illetve felülírása.

Mint ahogyan a színházi előadások elemzése esetében, úgy a színházpedagógiai programok vizsgálatakor is fontos foglalkozni a programok kontextusával. Kutatásommal párhuzamosan egyre fontosabbá vált, hogy a létrejövő színházpedagógiai programok hol jönnek létre, milyen történeti múltra tekinthet vissza maga az intézmény, milyen kapcsolódási pontokat talált közönségével eddigi története során. Úgy gondolom, ez a történeti kontextus alapvetően befolyásolhatja és egyben inspirálhatja a színházban folyó színházpedagógiai tevékenységet is. Egy színházpedagógiai program létrehozása kapcsán kutatható, hogyan értelmeződik újjá egy alkotó vagy előadás szerepe, vagy az intézmény öndefiníciója, viszonya közönségével.

A személyes motiváción túl a korszak választásának indoka, hogy a huszadik század második felének magyar bábművészetét alapvetően meghatározta és uralta az Állami Bábszínház működése és esztétikája. A Bábszínház gyerekelőadásai – mivel az intézmény a hatvanas évek elejétől országos hatókörűvé nőtte ki magát – több generáció első színházzal való találkozását jelentették, Szilágyi bábesztétikája pedig a jelenig hatóan határozza meg a bábszínházi alkotók a műfajról való gondolkozását.

Dolgozatom első nagy egysége három, az Állami Bábszínház Szilágyi Dezső igazgatása alatti korszakának előadását rekonstruálja. Az előadás-rekonstrukciók kontextusaként külön fejezetként mutatom be és elemzem Szilágyi Dezső bábesztétikájának a bábszínház nézőjére, a bábéledés befogadásának specifikumaira vonatkozó részeit.

Olyan előadásokat választottam elemzésre, amelyek a bábszínházi színházpedagógia szempontjából relevánsak, történeti előképét mutatják a jelenben is vizsgálendő jelenségeknek, mint az interaktívnek nevezett gyerekelőadás (*Jancsi és Juliska*, 1958), az alkalmazott bábszínház (*KRESZ*, 1974) vagy a felnőtteknek készülő bábéledések problémája (*Jelenet szöveg nélkül*, 1966).

Mint azt a fenti elemzési szempontok is mutatják, a rekonstrukciók tárgyai nem a korszak kanonizált, fontosnak tartott előadásai (amelyek között jellemzően amúgy is ritkán található gyerekeknek szóló előadás).⁴ A *Jancsi és Juliska* és a *KRESZ* előadások azonban évtizedekig voltak a tájcsoporthoz műsorán, olyan előadásszámokat és nézőszámokat produkálva, amelyek szerint ezeknek az előadásoknak a hatása a közönség szempontjából sokkal erősebb lehetett, mint a jól reprezentált, viszont sokkal ritkábban vagy éppen csak külföldön bemutatott felnőtt előadásoké (ilyen a Beckett művéből készült *Jelenet szöveg nélkül*).

Az előadásokat a Philther-módszer⁵ segítségével rekonstruáltam. Az elemzési szempontokat kutatásom fókuszának megfelelően alakítottam vagy egészítettem ki: igyekeztem hangsúlyt fektetni azoknak a forrásoknak a feltárására és bemutatására, amelyek kifejezetten a néző az alkotók által elgondolt szerepére vonatkoznak. Így kiemelt fontosságot kaptak a szövegek az interaktivitásra utaló megjegyzései, a darabot magyarázó konferanszié-szöveg értelmezése, vagy az előadás dokumentálását hivatott „emlékkönyv”, mint a nézői elvárások és reakciók dokumentálására alkalmas forrás beemelése. A *KRESZ* előadást Büky Béla a harmincas években keletkezett légmentes bábjátékával vetem össze – bemutatva azt a jelenséget, hogy bár az Állami Bábszínház előadásai (legalábbis kimondva) nem számolnak a magyar bábtörténet

⁴ Kutatásomnak nem tárgya, de a kánonképzés szempontjából fontos rávilágítani arra a jelenségre, hogy bár az Állami Bábszínház nézőinek túlnyomó részét a gyerekközönség teszi ki, az intézmény önreprezentációjában (így az évfordulókra kiadott történeti összefoglalókban) kevés szó esik a gyerekelőadásokról. A legutóbbi példa erre a Bábszínház 70 éves fennállását ünneplő kiadvány, amely áttekinti a jelentősnek ítélt előadásokat, így egyfajta kánont teremtve. Az előadások között egyetlen gyerekelőadás sem szerepel: Nánay István (szerk.): Az Állami és a Budapest Bábszínház hét évtizede. in: *Art Limes Báb-Tár* XXXII. 2019/3.

⁵ A Philther-módszerről I. Kékesi Kun Árpád: A Philther mint historiográfiai modell. http://netrix.mta.sztaki.hu/data/cikk/13/33/80/cikk_133380/MTA_20131120_Kekesikun.pdf Letöltés: 2021. 02. 15.

közel- és távolabbi múltjának hagyományaival, ezek a hagyományok, ha erősen áthangszerelve is, mégis beépülnek a hivatalos narratívába.

Kutatásom meggyőzött arról, hogy az előadás-rekonstrukciók alkalmasak a nézőre irányuló alkotói módszerek feltárására, és hogy a történeti kutatás által feltárt jelenségek nemcsak magyarázzák, de inspirálják is a jelen alkotómunkáját.

Állításom egyfajta igazolása dolgozatom második szerkezeti egysége, melyben bemutatom és egyben dokumentálom azt a részvételi játék-sorozatot, melyet részben a Budapest Bábszínház előadásaihoz kapcsolódva, elsősorban színházpedagógiai programként hoztunk létre Hoffer Károly rendezővel.

A *Kegyetlen játékok* mindegyike, ha különböző szinteken is, erősen kötődik az Állami Bábszínház múltjához, alkotóihoz vagy konkrét előadásaihoz. A kapcsolódás lehet képi-képzőművészeti (az *Apa lánya* és a *Mi és Ők* szék motívuma), megemlékezhet egy jelentős alkotó életművéről és alkotói helyzetéről (a *befalazva* és a *TTTársas* kapcsolódása Ország Lilihez), vagy éppen újragondol egy előadást (*Beckett-játék*).

Ezek a játékok amellet, hogy az emlékezés eseményeiként, tereiként is működnek, a részvételi művészet szempontjából gondolják tovább és értelmezik újra a bábműfaj nézőkkel való kapcsolódásának lehetőségeit.

Dolgozatom célja, hogy megvizsgálja a bábszínház nézőit megszólító, interaktívnak nevezett formák működését és funkcióit, illetve bemutassa ezeknek az eljárásoknak alapvetően a néző manipulálását szolgáló sajátosságait. A jövőre nézve is alapvető kísérleti terep számomra, hogy a felvállalt és nyílt manipulatív technikák hogyan állíthatók a színházi hatás szolgálatába a nézői alkotásra apelláló részvételi játékok tervezése során.

A dolgozat nem lineáris időrendet követ, hanem a kutatás fókuszának megfelelően három különböző korszakból veszi elemzési példáit: az első a második világháború kitörése és az azt közvetlenül megelőző évek, a propaganda bábjáték mellett a pedagógiai bábjáték jelentős időszaka, ezt követi az Állami Bábszínház fénykorának tekintett Szilágyi-éra, amelynek legjelentősebb eredményei a hatvanas évekre tehetőek, majd a jelen egy szelete, a Budapest Bábszínház közönséget közvetlenül megszólító programjai következnek.

A különböző célok mentén ugyanazokat a fogásokat felhasználó technikák bemutatásán keresztül dolgozatom egyik fontos hozadéka lehet ezeknek az egymáshoz leginkább a tagadás gesztusával viszonyuló esztétikáknak összekapcsolása, dialógusba helyezése.

A kutatás forrásai

Az előadások rekonstrukcióihoz szükséges kutatások nem várt izgalmakat és nehézségeket hoztak számomra. Hamar kiderült, hogy az Állami Bábszínház történetét tárgyaló művek – Selmeczi Elek és Balogh Géza átfogó intézménytörténeti művei⁶ – csupán a kezdeti tájékozódásban lesznek segítségemre, mivel felvállaltan szubjektív és, adataikat tekintve, gyakran pontatlan szövegekről van szó.

A megbízható adatokat tartalmazó dokumentumok, fotók zöme jelenleg feldolgozatlanul található részben a PIM-OSZMI Báb-tárában, részben a Budapest Bábszínház archívumában, így a kutatómunka meglehetősen hosszadalmas, de annál gyümölcsözőbb volt: sikerült olyan dokumentumokat és forrásokat fellelni és beemelni az elemzésbe, amelyek eddig nem álltak a kutatók rendelkezésére. Így leltem rá az Állami Bábszínház tájelőadásait kísérő emlékkönyvekre vagy az évadonként összeállított, az évadot összefoglaló statisztikai füzetekre. Az Állami Bábszínház történetét kutatva általános probléma, hogy az előadások gyakran több évtizedes szériákat éltek meg, a felújítások és tájváltozatok, áttervezések és szerepátvételek sokasága szinte követhetlenné teszi az előadások sorsát. Ezért váltak különösen fontos forrásokká az ügyelői jelentések, melyekben ezek az adatok fellelhetők.

Az előadások báb-kollekciói kisebb részben az OSZMI-ban, nagyrészt a Budapest Bábszínházban találhatók; a kutatásban nagy segítséget nyújtott a Budapest Bábszínház folyamatosan bővülő digitális bábarchívuma.

Az előadás-rekonstrukciókra választott előadások közül sem a *Jancsi és Juliskáról*, sem a *KRESZ* előadásról nem maradt fenn felvétel, így az előadásokról a szövegekön kívül a bábtervek, a bábok és az előadásokról fennmaradt fényképek segítségével alkothattam képet. Szilágyi Dezső esztétikai írásainak nagy része a hagyatékban, kéziratos formában található az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tárában. Kutatásom időszakában újabb hagyatéki anyagot vásárolt a PIM-OSZMI, ennek feldolgozása még várat magára.

⁶ Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*. Budapest, Vince Kiadó, 2010. és Selmeczi Elek: *Világhódító bábok. Az Állami Bábszínház krónikája*. Budapest, Corvina Kiadó, 1986.

RÉSZVÉTELI DRAMATURGIA AZ ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZ ELŐADÁSAIBAN

SZILÁGYI DEZSŐ BÁBESZTÉTIKÁJA ÉS A BÁBSZÍNHÁZ KÖZÖNSÉGE

Az előadások rekonstrukcióját és nézőkre irányuló színpadon és azon kívüli eljárások elemzését szükséges valamiféle kontextusba helyezni, és ez a kontextus szinte adja magát: a vizsgált időszak bábesztétikáját egyértelműen az Állami Bábszínház és annak vezető alkotói hármasa, Szilágyi Dezső igazgató, dramaturg, Koós Iván tervező⁷ és Szőnyi Kató rendező⁸ határozta meg.

Ennek a bábszínházi esztétikának Magyarországon nem volt alternatívája; a színház előadásából és Szilágyi írásaiból rekonstruálható bábesztétikai rendszer nem csupán az egyetlen, de hatásában a mai napig megkerülhetetlen a kortárs bábművészet számára is.⁹

Szilágyi Dezső (1922-2010) 34 éven keresztül igazgatta az Állami Bábszínházat – s így alapvetően határozta meg a huszadik század második felének magyar bábművészetét. Az Állami Bábszínház a Szilágyi-érában (1958 és 1992 között) lényegében az ország egyetlen hivatásos bábszínházi intézménye volt; Szilágyi nevéhez fűződik a professzionális társulat kiépítése, kinevelése és oktatásának megszervezése.

Igazgatása alatt olyan kiemelkedő kortárs írók, képzőművészek, bábosok menedéke volt a Bábszínház, akik semmiképpen sem feleltek meg a kor kultúrpolitikai, politikai elvárásainak. Az Állami Bábszínház a Szilágyi-korszakban egyszerre vált nemzetközileg elismert, világhírű társulattá és a magyarországi bábjátás meghatározójává, hiszen az intézmény országos hatókörű volt, folyamatosan tájolt az ország egész területén.

A legendás igazgató munkásságának megítélése mind a mai napig ellentmondásos: a Bábszínház komoly művészi sikereket ért el, a magyar művészi bábjáték máig példaadó műhelyévé nőtte ki magát. Ugyanakkor monopóliumhelyzeténél fogva gátolta is egy esetlegesen más, alternatív bábjátás és bábesztétika kialakulását, és a szinte gyárszerű működés és

⁷ Koós Iván (1927-1999) báb- és díszlettervező. A Magyar Képzőművészeti Főiskola festőművész szakán végzett, 1954-ben az Auróra Bábegyüttes egyik alapítója. 1960-tól az Állami Bábszínház tervezője, Bródy Verával a színház képzőművészeti világának meghatározói.

⁸ Szőnyi Kató (1918 – 1989) rendező. 1947-ben a Mesebarlang Bábszínházhoz szerződött. 1949-1955-ig az Állami Bábszínház tagja, 1955-ben a Győri Bábszínház vezetője és rendezője. 1958-ban visszatért az Állami Bábszínházhoz, amelynek 1965-től főrendezője.

⁹ Mi sem mutatja ezt jobban, mint hogy a magyarországi kortárs diskurzust, szakmai vitákat a mai napig ennek az esztétikának alapkérdései tematizálják (pl. a látható mozgató problémája, a homogén és heterogén bábszínház létjogosultága), erős lemaradásban a nemzetközi elméleti kérdésektől.

munkaszervezési módszerek valószínűleg a színház dolgozóinak sem biztosítottak inspiráló környezetet.

Szilágyi Dezső nem csupán színházigazgató, a magyar bábművészet szakmai életének szervezője, hanem bábesztéta, író is volt. Amellett, hogy több bábdarab szerzője, számos művészeti, módszertani írása jelent meg, melyeket ő maga nem szerkesztett egységes művé¹⁰. A szövegek mégis valamiféle egésznek alkotnak, elemzésük során egy olyan bábesztétika bontakozik ki, amelynek szembetűnő sajátossága a (gyerek)közönség életkori, lélektani sajátosságainak figyelembevétele, illetve az erős érzékenység a bábszínház befogadásesztétikája iránt. Ez a nézői szempontrendszer felől közelítő, a vizsgáldás középpontjába a befogadót állító szemlélet amellet, hogy a saját korában szokatlanul újszerűnek tűnik, történeti modellként szolgálhat egy olyan elemzési metódus kidolgozásához, amely a művészetközvetítéssel, színházpedagógiával, bábpedagógiával foglalkozó szakemberek munkáját segítheti.

A Szilágyi-életmű feldolgozása még várat magára: esztétikai írásai csak részben jelentek meg (elsősorban a bábjátékos oktatást szolgáló segédanyagok formájában), a kéziratok összegyűjtése és rendszerezése sem történt meg – tulajdonképpen az alap kutatás kezdetén tartunk. Szilágyi Dezső iratainak általa szelektált anyaga¹¹ az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában található. Az 1958-2003 közötti időszakot felölelő irategyüttesben az esztétikai írások, előadások kézíratain kívül személyes iratai és a színházigazgatással kapcsolatos feljegyzések és levelezés olvasható. Ezen kívül kisebb hagyatéki anyag található az OSZMI Bábtárában,¹² és léteznek még lappangó, magántulajdonban lévő kéziratok is.¹³

A megjelent és kéziratot anyag áttekintése során egy következetes bábesztétika képe rajzolódik ki – az alábbiakban ennek a rendszernek néhány, saját kutatásom szempontjából releváns elemét emelem ki.

¹⁰ A hagyatékban ugyanakkor fellelhetők nyomai, hogy Szilágyi törekedett esztétikai munkáinak valamiféle egybeszerkesztésére, erre utal az OSZK-ban található kézirat, mely tulajdonképpen időrendben tartalmazza 1958 és 1971 között született írásait, *Előadások a bábjáték kérdéseiről* címmel.

¹¹ Both Magdolna, a Színháztörténeti Tár munkatársának szíves közlése.

¹² Ebben az anyagban található Szilágyi szépírói kísérletei, novellák, kisregény-töredék, valamint teozófiai érdeklődésének nyomai is (feljegyzések, fordítások).

¹³ Nánay István szíves közlése.

Elemzési szempontok

Szilágyi bábesztétikai munkáinak megközelítéséhez több szempont is kínálkozik. Érdekes lenne az írásokat a kor bábesztétikai narratívájában elhelyezni, különös tekintettel annak elemzésére, hogyan hatott a magyar bábjátékra Szergej Obrazcov¹⁴ bábszínházának és magának Obrazcovnak kanonizált bábesztétikája (a társulat 1950-es első magyarországi látogatása a magyar bábjátás történetének egyik fordulópontja). A Szilágyi-féle esztétika deklaráltan épített Obrazcov elképzeléseire – ebben természetesen a kor politikai nyomásának is szerepe volt –, de számos ponton, elsősorban a felnőtt kísérleti előadások terén meg is haladta azt.¹⁵ Ugyanígy kínálkozna az összevetés Szilágyi másik pályatársának, Henryk Jurkowskiak¹⁶ esztétikai rendszerével, különös tekintettel arra, hogy Szilágyi mindkettejükkel szoros szakmai és baráti viszonyt ápol.

Másik kutatási irányt jelöl ki a Szilágyi-féle rendszer közelítése az amatőr bábszínházi mozgalom felől, hiszen Szilágyi a Népművelési Intézetből érkezett a Bábszínház élére, elméleti munkássága az Intézetben az amatőr és az iskolai bábjátás esztétikai és pedagógiai sajátosságainak elemzésével kezdődött¹⁷ – innen eredeztethető, hogy a művészi bábjátékra is sok esetben alkalmazott színházként tekint, illetve esztétikájában nehezen elkülöníthető a két terület elválasztása.

Az előadások rekonstrukciója, a néző bevonását célzó technikák elemzése szempontjából azonban mégiscsak az az alapvető kérdés, hogyan érvényesültek ezek az esztétikai elvek az Állami Bábszínház mint az ország egyetlen professzionális művészi bábszínházának gyakorlatában, hiszen Szilágyi Dezső igazgatóként abban a kivételes alkotói pozícióban volt, hogy esztétikai elvei és a színház működésének kérdései, a gyakorló dramaturg és színházvezető tevékenysége folyamatos kölcsönhatásban lehettek egymással.

Ez lehet az egyik oka a Szilágyi alkotta bábesztétika feltűnő pragmatikusságának: a bábművészethez lehetséges funkciói, „hasznossága” felől közelít, ebből fakadóan elméleti írásai jó részének középpontjában a bábszínház – gyermek és felnőtt – nézője áll. Az alábbiakban ezeket, a nézői szerepekre és a nézői pozícióra vonatkozó szempontokat tekintem át.

¹⁴ Szergej Vlagyimirovics Obrazcov (1901-1992) szovjet-oroszbábművész, színész, rendező, színházi író. 1931-ben alapította meg Moszkvában a Központi Bábszínházat, amelyet élete végéig, több mint 6 évtizeden át vezetett.

¹⁵ Varga Nóra: Szilágyi Dezső és az egyik első magyar bábesztétika. Az Állami Bábszínház Felnőtt Kísérleti Stúdiója. in: *ArtLimes, Báb-Tár XXII.* 2016/3. 5-10.o.

¹⁶ Henryk Jurkowski (1927-2016) lengyel báb-történész, esztéta, író.

¹⁷ Szilágyi könyve az iskolai bábzsakköri munkáról: Szilágyi Dezső: *Bábjáték az iskolában.* Budapest, Tankönyvkiadó, 1954.

A bábjáték funkcióiról

A huszadik század közepétől szokás a bábműfaj egyfajta reneszánszáról, a „báb-jelenségről”, a „báb pillanatáról” beszélni. A műfaj felvirágzását Szilágyi a bábjáték újonnan megtalált funkcióival magyarázza.

Egyrészt úgy látja, hogy a báb gyermekszínházi műfajként találta meg tömegközönségét. A báb formanyelve az a színházi nyelv, amely leginkább megfelel a kisgyermekkor (4-7 éves) és részben a nagyobb gyerekek (7-11 éves kor)¹⁸ érzelmi és lélektani igényeinek, így mivel a bábszínház a gyerekkor adekvát színháza, leginkább képes a nevelés eszközeként is működni. A felnőtteknek készülő előadásoknak ettől teljesen eltérő színházi nyelve és funkciója van, így lényegében kétféle bábesztétika létezik a korosztályi bontás mentén – illetve minden esztétikai kérdés annak rendelődik alá, milyen korú nézőnek készül az előadás.

A művészi bábjáték mellett a báb térhódítása alkalmazott művészeti funkcióinak is köszönhető – Szilágyi érti ezalatt a báb terápiás felhasználása és a gyakorlati pedagógiai funkciói mellett a báb elterjedését a film, a televízió és a reklámok világában (írásaiban következetesen használva az alkalmazott művészet terminológiáját és területeit): *„Másik jellemzője a mai bábjátéknak: a modern társadalmak életében mint kommunikációs eszköz újabb szerepet is kapott. Bevonult a film és televízió területére, a kereskedelmi reklámba, a szórakoztatóiparba, és – ez talán a legfontosabb – a gyakorlati pedagógiába. A család és az óvoda bábjátéka (a kisgyermekkor szakástanítása), éppúgy mint az iskolai bábjáték (tantárgyoktatás, politechnikai képzés, öntevékeny művészkedés) egyaránt új jelenség. A legutóbbi évtizedek felfedezése pedig: az orvosok és pszichológusok diagnosztizálásra és terápiára használt bábjátéka, amely sérült gyermeknél is, felnőttél is hatásosan alkalmazható. Kialakult tehát a művészi, színházi bábjáték mellett az alkalmazott bábjáték válfaja is.”*¹⁹

A művészi bábjáték és az alkalmazott bábjáték fogalmait tehát mellérendelve kezeli, de a két területet élesen elválasztja egymástól, a Bábszínház és saját tevékenységi köréül az előbbit jelölve meg.²⁰

¹⁸ A kamaszodó nézőnek viszont már az élő színpad való Szilágyi szerint – ők már nem fogadják el az illúziószínház csodáját, de még nem képesek befogadni a felnőtteknek szóló bábjáték absztrakt ábrázolásmódját, alapvetően filozofikus jellegét.

¹⁹ Szilágyi Dezső: A bábjáték műfaji sajátosságai. in: Tarbay Ede (szerk.): *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1978., 22.

²⁰ Ez a leválasztás nem akadályozza, hogy a Bábszínház – ugyan nem hivatalos bemutatóként, de igen nagy előadászámban, főként óvodákban és iskolákban – műsorra tűzzön olyan, társadalmi megrendelésre készülő. egyértelműen az alkalmazott színház területére utalható előadásokat, mint pl. a disszertációmban elemzésre kerülő KRESZ előadás.

A bábjátéknak tehát a befogadói korosztálytól függően különböző, de határozottan lélektani alapú funkciója van. Különösen érdekes, hogy Szilágyi a bábjáték alapját a gyermeki játéktevékenységből eredeztetve egyfajta emancipációs folyamatként látja, elsődleges funkciójának pedig ebben az értelemben a vágyteljesítést: „*A kisgyermek magához hasonló, de még nála is kisebb lényt akar teremteni, amely úgy mozog és viselkedik, ahogy ő akarja, amely fölött ő az úr, ő kényszeríti mozgásra és ő is beszél helyette. Így utánozza a fölötte álló felnőttek világát, és egyúttal kompenzálja a tőlük kapott sérelmeit és saját függőségét.*”²¹

A gyerekek esetében a báb és a gyermeki lélek ösztönös kapcsolatának felfedezése, szuggesztív ereje a bábót a pedagógia szolgálatába állítja, míg a felnőttek számára a báb elsősorban tudatalatti szimbólum. A felnőtt néző a bábfigurával azonosulva a személyfeletti erők hatalmát tapasztalhatja, egyúttal a túlmechanizált világ személytelenségével szembesül, a mechanizmusban és a holt anyagban mindig az életet keresve.²²

A bábszínházi előadás befogadásáról

„*A bábjáték évezredes vitalitásának alapja nem a közönségnek adott esztétikai élmény, hanem az erős, közvetlen lélektani hatás – s ezt eddig nem vizsgáltuk. A bábjáték műfaji sajátosságainak vizsgálata nem az esztétikából, hanem a pszichológiából kell, hogy kiinduljon.*”²³ – állítja Szilágyi. Így a befogadói folyamat a vizsgálódás középpontjába kerül, a nézőre gyakorolt hatás felől fogalmazódnak meg az esztétikai elvárások.

Szilágyi a bábszínházi előadás befogadói folyamatát az élősínházi hatással állítja szembe: a színházban a néző esztétikai élvezetének alapja egyfajta ambivalencia érzés, amit a színész színpadi alakká váló, a közönség szemé láttára történő átlényegülése okoz. Ez az ambivalencia Szilágyi szerint a bábszínházban nem lehetséges, hiszen a bábfigura már magában hordozza a szerepet, ezzel szemben a bábszínház anyagszerűsége és báb transzformálódási képessége jelenti a hatás alapját. A bábszínház képes minőségében és anyagiságában egységes színpadi valóságot létrehozni, míg az élősínpad konstruáltságában a színész testi minősége mindig megbontja ezt az egységet.

A bábszínház nézője szinte alkotóként vesz részt ennek a második, alternatív világnak a megteremtésében, hiszen az előadás középpontjában álló „anyagnak, matériának”, illetve a

²¹ Szilágyi Dezső: A bábjáték műfaji sajátosságai. 22.

²² Szilágyi Dezső: Néhány szó a bábjáték elméletéről, elhangzott az I. Bukaresti Nemzetközi Bábfesztiválon, 1958. in: *Előadások a bábjátékok kérdéseiről*. 1958-1971. Kézirat, OSZK SZT Fond 28.

²³ Szilágyi: Néhány szó a bábjáték elméletéről i.m.

stilizált bábtárgynak mindig „van a nézőt asszociációkra bíró holdudvara”. Szilágyi ezt a hatást az ideorealizáció törvényének nevezi.²⁴

Mindez azonban a felnőttek befogadói folyamatára igaz. A báb a gyermekek számára (legalábbis 7 éves korig) animisztikus gondolkodásuknak köszönhetően realitás, a bábjáték pedig nem művészi, hanem „életélmény”.²⁵

A gyermek számára a művészi alkotás befogadása aktív folyamat – hiszen képzeletben játszik, és ezt a játékot segíti a báb képszerűsége. A gyerekközönség az előadás alatt objektív valóságnak fogja fel a bábút, nincs számára elválasztó határvonal színpad és nézőtér között, a színpad világát köznapi valósággá alakítja.

A felnőtt és gyerek befogadót azonban összeköti, hogy a bábszínpadon „az ábrázolás hiteles és önmagán belül egyértelműen igaz”, a néző „teljesen át tud lépni a színpad síkjára”, ahol nincsenek az „illúzióból kizökentő momentumok”²⁶. Ha azonban a bábszínpad a teljes illúzió világa, nem leplezhetjük le a bábszínházi ábrázolás eszközeit – így például a bábszínész látható jelenléte a színpadon legalábbis problematikus.

Szilágyi bábesztetikájának talán legfontosabb tétele ez utóbbi: igazgatása alatt az Állami Bábszínház előadásai titokszínházi előadások, paravános vagy fekete színházi technikával készültek. A bábszínházi megjelenítés lehetőségeinek szűkítése sajátosan hatott a bábszínészi alakítás lehetőségei mellett a közönséggel való közvetlenebb kapcsolat kialakítására is – így máig tartó vitákat generál, hogy paravános előadás esetén az illúzió és a hatás kárára megy-e, ha a színészek a paraván előtt, bábjukkal a kezükön hajolnak meg.

„Naív és igénytelen, ízlésében kiforratlan közönség, a gyermek”²⁷ – a bábszínház pedagógiája

A bábszínház hatása a gyermek számára mélyebb és tartósabb minden más művészi élménynél – állítja Szilágyi²⁸ -, s így az egyik legfontosabb nevelőeszköz is egyben. A pedagógia nem más, mint hatás a környezetre, befolyásolási akarat – ebben az értelemben minden művész nevelő, mert közönséget feltételezve alkot, ebből következően a művészeti tevékenység akarva-nem akarva pedagógiai felelősséget jelent. Ez a felelősség pedig elsősorban azt jelenti, hogy az

²⁴ Ezt a fogalmat Szilágyi először az idézett 1958-as előadásában használja, de későbbi műveiben is többször visszatér – magyarázatára nem találtam eddig adatot, talán Szilágyi saját szóalkotása lehet.

²⁵ Szilágyi Dezső: A bábjáték pedagógiája, elhangzott a római pedagógiai konferencián 1961-ben. in: *Előadások a bábjátékok kérdéseiről*. 1958-1971. Kézirat, OSZK SZT Fond 28.

²⁶ Szilágyi: Néhány szó a bábjáték elméletéről i.m.

²⁷ Szilágyi Dezső: Művészet vagy pedagógia?, elhangzott a Konstancai Román Nemzeti Bábfesztiválon, 1971-ben, in: *Előadások a bábjátékok kérdéseiről*. 1958-1971. Kézirat, OSZK SZT Fond 28.

²⁸ Szilágyi: A bábjáték pedagógiája i.m.

alkotó figyelembe veszi közönségének fejlődéslélektani sajátosságait (ez többek között azzal jár, hogy előadásait pontosan meghatározott korosztályoknak hozza létre), és tisztában van azzal, hogy a színházi előadás az esztétikai élmény mellett erkölcsi nevelést is jelent, személyiségformáló hatása van.

Az életkori sajátosságok figyelembevétele korlátozza a bábművészt az alkotásban, a kísérletezésben, de csak annyiban, amennyiben minden művésznak figyelembe kell vennie, kiknek alkot. „*Csak a dilettáns számára antagonisztikus ellentét a pedagógia és a művészet együttes követelménye.*” - írja Szilágyi.²⁹

Az életkori sajátosságok alkotásra gyakorolt szabályait Szilágyi elsősorban tartalmi oldalról, és meglehetősen előíró jelleggel közelíti: a 4-7 éves korosztály morális nevelésére elsősorban az állatmesék alkalmasak, a 7-11 éveseknek kalandos történetekre, drámai küzdelmekre van szüksége a színpadon. A morális nevelés mellett a bábszínház képzőművészeti jellegénél fogva az esztétikai nevelés alapvető eszköze is, hiszen a stilizálás segíti a fantázia működését (ennek a színházi nyelvnek az elsajátítása pedig felnőtt műélvezőt is nevel). Szilágyi hangsúlyozza, hogy a bábszínház pedagógiai értéke sokszoros, ha a gyermek játékosként vesz részt bábszínházi előadásban, tervezőként és bábkészítőként pedig politechnikai képzésében is előrehalad.

*A hagyományos tündérvilág a modern gyermekszínház repertoárjában*³⁰ Szilágyi lélektani és dramaturgiai szempontból elemzi a gyerekeknek szóló (báb)színház legfontosabb alkotói kérdéseit. Figyelemreméltó tétele, hogy a művészeti nevelés feladata a gyermek lelki fejlődésének segítése, nem elandalítása, hamis illúziókba ringatása. Így a mesei „borzalmak” ábrázolása is indokolt lehet, amennyiben a megjelenítés végiggondolt, és az ábrázolt agresszió az erkölcsi jót szolgálja. Ugyanígy nem tart a félelmetes ábrázolásától sem: a félelmet a színház nem kelti (a félelem maga már ott van), de képes lehet oldani.

Szilágyi igazgatóként is különleges szerepet szán a művészeti nevelésben bábművészeinek: elvárásként jelenik meg, hogy az alkotók ismerjék a gyermeklélektan alaptörvényeit, és a színpadi hatások követésére, azok tudományos elemzésére szükségesnek tartaná pszichológus alkalmazását a bábszínházban.³¹

„Nem lehet jó művész az, aki nem tud a befogadó szemével nézni. Biztosan rossz pedagógus az, aki nincs ráhangolva a neveltje habitusára. Ártalmas ember az, aki a maga lelki bajainak,

²⁹ Szilágyi: Művészet vagy pedagógia? i.m.

³⁰ Szilágyi Dezső: *A hagyományos tündérvilág a modern gyermekszínház repertoárjában.* Elhangzott a gyermekszínházak brüsszeli dramaturgiai kollokviumán, 1963-ban, és a leningrádi pedagógiai konferencián, 1964-ben. in: *Előadások a bábjátékok kérdéseiről.* 1958-1971. Kézirat, OSZK SZT Fond 28.

³¹ Pszichológus alkalmazására nem került sor az Állami Bábszínházban.

egyéni ambícióinak kiélésére kísérleti nyúlként gyerekeket használ fel. (...) Jó volna, ha »consensus gentium«-mal megállapodnánk: nem nézzük le utálatos tanítóbácsi módjára a gyermek-befogadót, de ne is tekintjük velünk azonos felnőttnek – de vegyük annak, ami: autonóm lénynek, aki különös érzékenységű játszótársat keres bennünk.” – foglalja össze az Állami Bábszínház igazgatója gyermekszínházi ars poeticáját.³²

A „lenéző mosolyú nagy ellenfél” - bábszínház felnőtteknek

„Csak a felnőttek által művészetnek elfogadott bábjáték biztosít számára (ti. a bábművészek) objektív elismertetést és igazi művészi rangot” – fogalmazza meg Szilágyi Dezső a modern magyar bábművészet egyik fő dilemmáját: hogyan érhető el a műfaj elfogadtatása a felnőtt közönség körében. Szilágyi esztétikai megoldásokat keres a kérdésre, mintegy kritikáját is megfogalmazva az eddigi próbálkozásoknak.

A felnőtteknek szóló bábjáték nem lehet csupán mozgó képzőművészet, a figuráknak emberi viszonyokat is fel kell tárniuk, ugyanakkor megőrzendő a bábvilág egylényegűsége: *„nem okos dolog öncélú, formabontó kísérletekkel lelepleznie eszközeit és dezilluzionista színpadot nyújtani a nézőknek. (...) Meg kell szerezni és mindvégig meg kell tartani a közönség hitét a bábuban.”³³*

A bábszínház hitelességét a jelzéses ábrázolás, a valószerű és lehetetlen eszközök, helyzetek, tárgyak, művészi formák egyidejű alkalmazása és egymással való szembeállítás adja, a bábszínházban az ember- és természetutánzás, bármiféle naturalizmus elvetendő. A felnőtt néző elsősorban a groteszkhez, humoroshoz vonzódik a bábjátékban, a komikum feszültségoldásával a bábjáték lelki-higiéniai (tehát egyfajta pedagógiai) feladatot tölt be.

A bábszínház felkelti a felnőttben az örök gyermeket, visszaadja elvesztett hitét, kiszolgálja mese igényét. Filozófiai síkon (márpedig Szilágyi a felnőtt bábszínház lehetőségét elsősorban a „gondolati színházban” látja) a felnőtt néző a mozgatott bábuban önmaga szimbólumát láthatja, bár *„a cinizmus, apátia, rettegés, létbizonytalanság, neuraszténia nem fér össze a bábjáték primitíven fogalmazott, de abszolúte igaz morális értékeivel”³⁴*, ezért Szilágyi esztétikájának rendszerében fontos lenne, hogy a néző inkább a mozgató aktivitásával és hatékonyságával azonosuljon – azzal a mozgatóéval, aki ebben a színházban sohasem látható.

³² Szilágyi: *A gyermek és a színpadi művészet* i.m.

³³ Szilágyi: *Művészet vagy pedagógia?* i.m.

³⁴ Szilágyi: *A bábjáték műfaji sajátosságai* i.m. A bábfigura nem éppen optimista ontológiai értelmezései körül pl. a későbbiekben elemzésre kerülő Beckett-jelenet kapcsán indult vita.

Szilágyi bábesztétikája és a magyar bábjáték hagyománya

Szilágyi Dezső esztétikai írásait áttekintve feltűnő, hogy a bábjátékkal, bábszínházzal foglalkozó szövegei szinte teljesen megfeleledkezni látszanak a magyar bábjátékos múlttól. A bábjáték műfaji sajátosságairól írt 1967-es szövegének rövid bábtörténeti összefoglalójában³⁵ ezt azzal magyarázza, hogy az európai bábszínház általában, de a magyar bábjáték is a 19. század végére „sorvadásra jutott”, eltűnni látszott. Ebből a tetszhalott állapotból csak a 20. század közepére, a társadalom problémái iránt elkötelezett színházként éled újjá, főként a szocialista országokban, és erre a példára – elsősorban Obrazcov bábszínházi elképzeléseire – épülve születik meg a modern magyar művészi bábjáték.

Természetesen Szilágyi gondolatmenetét magyarázhatjuk egyfajta kultúrpolitikai igazodással, másrészt azzal, hogy bábszínházi gondolkodására valóban alapvetően hatottak Obrazcov elvei (ennek talán legékezebb bizonyítéka a hetvenes évek végére megépített új bábszínház-épület, amely kialakításában, grandiózus méreteiben a moszkvai Központi Állami Bábszínház példáját követi). Ugyanakkor az Állami Bábszínház előadásai – mint azt az előadás-rekonstrukciókból is látni fogjuk – gyakran szembe mennek az előírt színházesztetikával, és ezekben az esetekben bűvópatak-szerűen mégiscsak felbukkannak a magyar bábjáték-hagyomány olyan elemei, mint a vásári játék interaktivitása (Korngut-Kemény család), a pedagógiai bábjáték és a propaganda-bábszínház fogásai (Büky Béla, Bodor Aladár) vagy a felnőtt nézőknek szánt drámai bábszínház igénye (Blattner Géza).

A következőkben az Állami Bábszínház három olyan előadását rekonstruálom, amelyek mellett, hogy reprezentálják Szilágyi esztétikájának közvetlenül a bábszínház nézőjére, a néző közvetlen megszólítására irányuló gesztusait, bemutatják ezt a tradícióhoz való ellentmondásos viszonyt is.

³⁵ Szilágyi Dezső: *A bábjáték műfaji sajátosságai. Bábművészet-elmélet*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1967., 3.

JANCSI ÉS JULISKA – „KÍSÉRLETI GYEREKSZÍNHÁZ” AZ ÖTVENES ÉVEKBEN

Mint a bevezetésben említettem, az elemzett darabok kiválasztásánál nem feltétlenül, sőt nem elsősorban esztétikai szempontok vezettek.

A *Jancsi és Juliska*³⁶ is azok közé az előadások közé tartozik, amelyekről kevés szó esik a Bábszínház krónikáiban, kritikai visszhangjuk gyakorlatilag nincs vagy elenyésző, de az ötvenes évektől a nyolcvanas évekig az ország gyereklapjainak jó része találkozhatott velük, így a színházi szocializáció és ízlés formálásában igen nagy részük volt.

A darab szövegének vizsgálatánál érdekel az adaptáló személye: hogyan érvényesíti esztétikai elveit a még pályája elején álló Szilágyi Dezső. Szilágyi Grimm-adaptációja az ötvenes évek végén (sőt később is) jól használható szövegnek bizonyult: az Állami Bábszínház bemutatóját több vidéki bemutató előzi meg³⁷, az Állami Bábszínház az előadás változatait 1958-tól évtizedekig játszotta országszerte.

A Jancsi és Juliska kaposvári előadását a próbafolyamatról beszámoló újságíró ráadásul kísérleti előadásnak nevezi: „*Szilágyi Dezső Grimm-meséből vett bábjátéka az első olyan kísérleti darab, amelyben a legközvetlenebb kapcsolat alakul ki a szereplők és a nézősereg között, a gyerekek szinte szerves részei lesznek a darabnak. Csipet manó például olyan kérdéseket tesz fel, amelyekre majd kórusban válaszolnak a gyerekek és rövid verset is tanulnak tőle. Vagy néma csendre intik a gyerekeket, nehogy a boszorka előjöjjön zajukra...*”³⁸

A Somogy Megyei Hírlap beszámolóját olvasva mindenkiben, aki látott már vásári bábjátékot, joggal merülhet fel a kérdés, hogy az interakció megjelenése, a nézőkhöz kérdésekkel, kérésekkel való kifordulás mennyiben jelent valódi újítást – és nem inkább egy hagyományos játékmód „visszacsempészését” a hivatalos-hivatásos bábjátékozásba. Emellett a rekonstrukció során érdemes megvizsgálni, mit is jelent a tudósító azon állítása, hogy a gyerekek az előadás szerves részeként kapcsolódnak az előadásba.

Az Állami Bábszínház 1958-ban gyakorlatilag átveszi a győri előadást. Szinte bizonyos, hogy a székhelyi előadások mellett a tájelőadások díszlete, felszereltsége eleve különböző volt. A

³⁶ *Jancsi és Juliska*, Bemutató dátuma: 1958. december 7. (tájelőadás), 1959. május 9. (székhelyi bemutató); Társulat: Állami Bábszínház; Bemutató helyszíne: Budapest, Tisztiház (XIV. Vorosilov út 34-36.); Szerző: Grimm testvérek – Szilágyi Dezső; Rendező: Óhidy Lehel; Bábtervező: Bródy Vera; Díszlettervező: Lévai Sándor; Zeneszerző: Maros Rudolf; Színészek: Fóthy Edit, Molnár Erzsébet, Dalmady Géza, Kemény Henrik, Bató László, Szepes Péter/Óhidy Lehel.

³⁷ A *Jancsi és Juliska* ősbemutatója a Győri Állami Bábszínházban volt 1957 februárjában, de az Állami Bábszínház bemutatóját megelőzte a rövid életű Somogy Megyei Állami Bábszínház nyitóelőadása 1957 októberében, Szilágyi feleségének, Csutorás Mártának rendezésében, illetve a darabot ez év decemberében a debreceni Ludas Matyi Bábszínház amatőr társulata is bemutatta.

³⁸ [N.N.]: Próba közben. *Somogy Megyei Hírlap*, 1957. október 13., 6.

Budapest Bábszínház bábraktárában megtalálható egy, a Bródy-báboktól teljesen különböző bábkészlet is (amelynek Boszorkány bábja az előadás tájelőadásainak szórólapján jelenik meg). Ezek a bábok valószínűleg Sinoros-Szabó György munkái, legalábbis a tájelőadások alkotói között 1960-tól az ő neve is megjelenik.

Tíz év után, 1968-ban – a színház kommunikációja szerint az előadáshoz készült gyerekrajzpályázat nyomán – Bródy Vera áttervezi az előadás díszletét és bábjaikat (tájaváltozatként jelzi a bemutatót Selmeczi Elek könyve³⁹, míg Balogh Géza bábszínháztörténete⁴⁰ nem jelöli új bemutatóként az áttervezett előadást). 1982-ben is készül még egy új változat, Deák István rendezésében (Óhidy Lehel rendezése alapján), Ország Lili díszletével, és természetesen új szereposztásban.⁴¹ Kutatásom kereteit szétfeszítené a változatok pontos leírása, így elemzésemben elsősorban az első változatról található forrásokra támaszkodom.

A *Jancsi és Juliska* első változatáról nem találtam felvételt. A bábokról bőséges képanyag maradt fenn, általában időpont-megjelölés nélkül. A bábok első szériája (Bródy Vera 1957-es tervezése) a Budapest Bábszínház bábgyűjteményében található⁴² (a második, 1968-as széria tervei az OSZMI Bábtárában kutathatók, a bábok egy kivételével nincsenek meg). Az előadás szövegének elemzésekor a Budapest Bábszínház archívumában található 1960-as vaspéldányra támaszkodtam.

Az első változat bemutató-időpontjának és szereposztásának pontosítása is nehézségekbe ütközött – itt megbízható forrásként az Állami Bábszínház évadok szerint összegyűjtött adattárát fogadtam el megbízható forrásként.⁴³ Szintén ezekre a füzetekre támaszkodom a statisztikai adatok, előadásszámok ismertetésekor.

Vándorbábosok és munkaverseny – intézménytörténeti háttér

A Jancsi és Juliska az Állami Bábszínház új, utóbb legfényesebbnek nevezett korszakának első bemutatói között volt. 1958 májusában az előző igazgató által teljesen szétzilált társulat élére új igazgató, Szilágyi Dezső kerül. Szilágyi határozott és világos tervekkel érkezik: a bábszínház

³⁹ Selmeczi Elek: *Világhódító bábok. Az Állami Bábszínház krónikája*. Budapest, Corvina Kiadó, 1986., 205.

⁴⁰ Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*. Budapest, Vince Kiadó, 2010.

⁴¹ Bródy Vera: *A bábtervező mesél*. Budapest, Országos Széchenyi Könyvtár-Móra Könyvkiadó, 2016., 230.

⁴² A bábok fotói a Bábszínház digitális archívumában:

<https://babkatalogus.budapestbabszinhaz.hu/all?search=Jancsi%20%20C3%A9s%20Juliska&order=i.ordering&dir=asc&cm=0#tlb>

⁴³ Az 1958/59, 1959/60 és 1960/61-es évadok adatait tartalmazó füzetek a Budapest Bábszínház archívumában találhatóak.

számára – az előző években hódító, felnőtteknek szóló bábkabarék helyett – elsősorban gyerekszínházi profilt határoz meg, és elsőrendű fontosságúnak tartja, hogy a Bábszínház előadásai az egész országban láthatók legyenek. Hogy a műfajt elismertesse, a báb pedagógiai hasznosságára hivatkozik, mint a „gyermeknevelés (...) sajátos és nagyon hatásos eszközére.”⁴⁴ Ugyanakkor fontosnak tartja a magas művészi színvonal megteremtését is, a társulat újraépítése érdekében visszaszerződteti azokat a régi tagokat (köztük Szőnyi Katót, Bródy Verát, Kemény Henriket), akik az előző vezetés hozzá nem értését megelégedve Győrben alapítottak társulatot. Mivel Szilágyi jelentősen növelni szeretné a gyerekelőadások arányát és számát a Bábszínház repertoárjában, több gyerekelőadást is „hazahoz” Győrből, így az általa adaptált *Jancsi és Juliskát* is.

Az 1958/59-es évadtól az Állami Bábszínház előadásai Budapesten belül és országosan is útra kelnek, a tájelőadások száma évről évre növekszik, a színház több tájcsoporttal járja egész évben az országot. A *Jancsi és Juliska* is elsősorban tájelőadásként szerepel a repertoárban, az első három év adatait áttekintve elképesztő előadásszámokkal: 1958/59-ben 13, az 1959/60-as évadban 188 (ebből 123 tájelőadás), az 1960/61-es évadban 110 (ebből 90 tájelőadás) előadásra került sor.⁴⁵ A *Jancsi és Juliska* 500. előadását Jászberényben ünnepelte 1964-ben⁴⁶, az 1000. előadásra (bár ez már a felújított változat volt) 1971-ben került sor a Városmajorban.⁴⁷

A tájelőadások körülményeiről őszinte képet kaphatunk az ügyelői jelentéseken keresztül. Jellemző példaként álljon itt egy nap története a *Jancsi és Juliska* egyik első turnéjáról, Óhidy Lehel jelentéséből:⁴⁸

„*Indulás 8.30. Hodász 400+28 néző. Kemény H. az előadáson rosszul lett. A II. részben Csipetet átvettem, bár rendkívül rekedt és lázas voltam magam is. (...) Tunyogszabolcs. 2 előadás, 400 néző. A kultúrház teteje leomlott s az előadást a moziban kellett megtartanunk. A mozi kicsi volt s így két előadást adtunk szünet nélkül. Fehérgyarmat 529 néző. (...) Visszaérkezés 23ó 20 perc.*” A következő napon szintén hasonló a program.

Az igazgató így foglalja össze az új játszásrendet egy interjúban:

„*A tájelőadások bevezetése több színésznél ellenkezést váltott ki. Nem egyszer összeütközött a kötelességérzet a kényelemszeretettel. De igyekeztünk mindenkivel megértetni, hogy nincs*

⁴⁴ Szilágyi Dezső: *Összefoglaló az Állami Bábszínház munkájáról*. Kézirat, OSZK SZT Fond 28., 1958.

⁴⁵ A *Jancsi és Juliska* számadatai korántsem számítanak extrémnek: a Bábszínház székhelyén is naponta átlagosan három, nemritkán négy előadást tartottak, 11, 15, 17 és 19.30-as előadáskezdésekkel, és a több olyan gyerekelőadás is volt, amely hasonló számokat produkált ezekben az években, mint például a *Ludas Matyi*, az *Ezüstfurulya* vagy a *Csalavári Csalavér*.

⁴⁶ *Jancsi és Juliska* Jászberényben jubilált. *Szolnok Megyei Néplap*, 1964. december 3., 3.

⁴⁷ A *Jancsi és Juliska* ezredik előadása a Városmajorban. *Magyar Nemzet*, 1971. augusztus 23., 4.

⁴⁸ Ügyelői jelentések, Állami Bábszínház, 1959/60. PIM OSZMI Bábtár, Kézirattár, F/1p.

*jogunk lemondani az ország 400-500 ezer főnyi 4-11 éves korú gyermekének színházi neveléséről, s színészgárdánk nagy többségére támaszkodva szigorúan megvalósítottuk elgondolásainkat. A hatás meglepő és örvendetes. A tájelőadások nagymértékben megjavították a színészmorált, összekovácsolták a kollektívákat. A tájoló színész ugyanis napi 2-3 előadáson vesz részt 3-4 szerepkörben, s ezenkívül színpadot »épít«, díszletez, műszaki munkát is végez. Mindez némiképp a régi vándorbábjáték hagyományait eleveníti fel és megköveteli a maximális együttműködést. Kifejlődött a színészek sokoldalúsága, nem idegenkednek az effajta munkától és valóságos verseny-szellem alakult ki a kollektívák között.*⁴⁹

Az idézet szöveg tagadhatatlanul propagandaízű, de felhívja a figyelmet egy lehetséges értelmezési narratívára: miközben munkaversenyről és nevelésről beszél, a dramaturg-igazgató kijelöl egy olyan játszási hagyományt, amelynek technikája, dramaturgiája, játszasmódja eddig nem került be a művészi bábjáték körébe: a vásári bábjátékot.

„Petruskából nem lehet sztahanovistát csinálni” – a vásári bábjáték az ötvenes években

A vásári bábjáték műfajának megítélése a magyar bábesztétikában mindig is ellentmondásos volt. Dolgozatomnak nem tárgya a vásári játék és az ún. művészi bábjáték viszonyának elemzése, de fontos megjegyezni, hogy a vásári játék kritikusai már a harmincas években is érveltek azzal, hogy a „vásári bábjátékok előadásai pedagógiai szempontból értéktelenek.”⁵⁰

Az örök lázadó, anarchista, a hatalmasokkal mindig szembe helyezkedő, ráadásul agresszív Vitéz László karakterrel (akinek a nevében a „vitéz” kitétel sem volt elfogadható) az ötvenes évek magyar kultúrpolitikája sem tudott mit kezdeni. A Kemény-Korngut család bábjfigurája már 1948-ban száműzetésbe vonul, 1952-ben pedig, a Népliget és a Városliget mutatványos játszóhelyeinek felszámolásakor – amely eljárás bábok elégetésével, a mutatványos játékok megsemmisítésével jár együtt – Jakovits József és Kemény Henrik az utolsó pillanatban menekítik ki a bábokat.⁵¹ A hivatalos bábszínház-esztétika a bábtörténet körébe utalja a vásári játékot. Ez a határozott elutasítás különösen érdekes annak fényében, hogy a korszak egyedül elfogadott és követendő bábesztétikájának képviselője, Szergej Obrazcov maga megértőbbnek

⁴⁹ Havas Ervin: *Gyermekekért – gyermekeknek*. Az Állami Bábszínház sikereiben gazdag esztendejéről. *Népszabadság*, 1961. január 12. 8.o.

⁵⁰ I. Bakonyi István: *Az új magyar bábszínház, 1937*. in: Galántai Csaba (szerk.): *A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínházig. Magyar bábművészeti antológia*. Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2012., 105.

⁵¹ I. Kemény Henrik—Láposi Terka: *Életem a bábjáték bölcsőtől a sirig. Egy vásári komédiás önarcképe*. Debrecen, Korngut-Kemény Alapítvány, 2012.

mutatkozik a műfajjal szemben – bár a látogatásairól szóló hivatalos sajtómegjelenések erről nem tudósítanak.⁵²

Obrazcov műveiben több helyütt is tisztelettel emlékezik meg az „utolsó orosz népi bábosról”, Ivan Finogenovics Zajcevről, akitől például a paraván építésének technikáját is megtanulta.⁵³ 1950-ben, a moszkvai Központi Állami Bábszínház budapesti turnéja alkalmával Obrazcov előadást tartott a magyar bábosoknak, melyben meghatározza a vásári játék Petruskájának helyét a kortárs esztétikában: „*A régi Petruska műsora csak arra volt jó, hogy régen udvarokban, vagy tereken lépjenek fel vele. Ez nem színházhoz, hanem inkább a koncerthez hasonló. (...) Ezek a jelenetek a forradalom előtti társadalmi rendre voltak jellemzőek. Petruska a cári és a kapitalista uralom elleni protestálásnak volt a kifejezője. (...) Azt azonban nem lehetett megcsinálni, hogy egyszerűen elővesszük Petruska alakját és sztahanovistát csinálunk belőle. A sztahanovistának ugyanis sokkal komolyabb feladata van, minthogy botjával mindenkit elverjen.*”⁵⁴

A vásári bábjáték Petruskája – vagy Vitéz Lászlója – tehát ideológiailag alkalmatlannak bizonyult, Obrazcov fogalomrendszerét átvéve népi játékként, a folklór részeként élte túl a legnehezebb éveket.

Mindemellett úgy tűnik, hogy a vásári báb játékhagyománya mind praktikus, mind pedagógiai értelemben hasznosnak bizonyult a Bábszínház fiatal igazgatója számára. 1958-ban dokumentumfilm készül Kemény Henrik bábszínházáról a Népligetben, amelyben a vásári hagyományt mint megőrzendő értéket mutatják be. A filmben a bábszínházba érkező, a bábost meginterjúvoló riporter Szilágyi Dezső.⁵⁵

A *Jancsi és Juliska* elemzése során bemutatom, hogy az előadás játékmódjában, technikájában és dramaturgiájában számos ponton kapcsolódik ehhez a játékhagyományhoz, különös tekintettel a nézővel folyamatos kapcsolatot tartó interakciós színészi technikákra. Ezt megelőzően kitérek egy másik, a gyerekszínházi esztétikát és pedagógiát érintő kérdésre, mégpedig az előadás alapanyagául szolgáló szöveg problémáira. A Grimm-mese választása a korban ugyanis korántsem tűnik nyilvánvalónak. Úgy gondolom, hogy a *Jancsi és Juliska* előadása mind a választott játékmód, mind a választott mese szempontjából egyfajta

⁵² I. Hutvágner Éva: Bábművészet és politika a 20. században. in: Falusi Márton (szerk.): *Túl posztokon és izmusokon: művészetelméleti tanulmányok*. Budapest, MMA - L' Harmattan, 2015., 353-374.

⁵³ Obrazcov, Szergej: *A kínai színház*. (ford. Siklósi Mihály), Budapest, Gondolat Kiadó, 1960., 212.

⁵⁴ Szergej Obrazcov bábjátékművész előadása 1950. március 27-én. Jegyzőkönyv-kézirat. PIM-OSZMI Báltár, Kézirattár. Gy/1979/5-212-

⁵⁵ *Látogatás Kemény Henriknél. A magyar népi bábhagyományok nyomában*. A Magyar Népművelési Intézet filmje. Rend: Raffay Anna, 1958., <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.06.13.php?bm=1&kv=687549&nks=1>, Letöltés: 2020. május 23.

határfeszítés, ebben az értelemben kísérlet arra, hogy a még annyira kárhoztatott hagyományok beépülhessenek egy új, korszerűnek tekintett bábszínház esztétikájába.

„Nem hal bele semmibe, aki úgysem él”⁵⁶...? – az adaptáció kérdései

A népmesék és különösen a Grimm-mesék színpadi megjelenítése gyerekszínházban örök vita tárgya. Míg egyrészt a bábszínház szinte magától értetődően a mesék terepe, a mesékben szereplő szörnyűségek ábrázolása a mai napig kétségeket ébreszt – ha nem is az alkotókban, de a szülőknél és a pedagógusokban biztosan.

Az Állami Bábszínház történetének kezdetén ezek a kételyek nem pusztán pedagógiai vagy lélektani jellegűek, hanem kifejezetten ideológiaiak. A bábszínház első igazgatója, Bod László így ír a Grimm-mesék kárhoztatandó népszerűségéről: „...a többi régebbi bábkiadvány sem felel meg a művészi, pedagógiai és világnézeti követelményeknek. Nagy tömegben találkozunk a Grimm mesékkel e könyvekben. Mintha széles e világon szebb, jobb és egyéb mese nem is létezne. (...) A romantika (melyet a feltörekvő polgárság az élet valósága leplezésére alakított ki, s mely a kelet, a középkor, s a nemzeti múlt világáról adott hamis képet) e Grimm-mesék mindegyikéből árad. (...) Semmi esetre sem fejezi ki a mi társadalmi valóságunkat, eltereli a gyermek figyelmét a mai élet kérdéseiről és szépségéről. Az amúgy alkalmatlan szellemű meséket e kiadványok szellemtelenül, igény nélkül bábosították. A Grimm-féle meséket csak megfelelő átdolgozásban hozzuk színre.”⁵⁷ A megfelelő erkölcsi tanulság, a mondanivaló elsődlegessége Szilágyinál is megjelenik: *Obrazcovra* hivatkozva ír arról, hogy a népmesék átdolgozásakor elsősorban arra kell gondolni, miért érdekes ma a mese témája, és a meséknek hősiességre, hazaszeretetre, bátorságra, becsületre kell tanítaniuk.⁵⁸

A bábszínházi mese lélektani hatását Polcz Alaine is elsősorban erkölcsi kérdésként állítja be, amikor az mesék félelmetes és kegyetlen motívumait magyarázza: „A gonosz és félelmes sárkányt legyőzi a legkisebb testvér, vagy a legkisebb királyfi – de csak akkor, ha jó tud lenni; vagy különböző feladatokat – ahol jó szívre, bátorságra, ügyességre, leleményességre van szükség – végre tud hajtani. (...) Ez a gyakran ismétlődő népmesei történés egy lelki folyamatot ábrázol – ti. azt, hogy a külső rosszat, a félelmeset le tudja győzni, ha előbb magunk tudunk jók és bátrak lenni.”⁵⁹ Az erkölcsi győzelem Polcz szerint egyszersmind a mesékben megjelenő

⁵⁶ Weöres Sándor: Holdbeli csónakos. in: *Színjátékok*. Budapest, Magvető Kiadó, 1983. 133.

⁵⁷ Bod László: *A bábjáték könyve*. Budapest, MNDSZ Országos Központja, 1949., 20.

⁵⁸ Szilágyi Dezső: *Bábjáték az iskolában*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1954., 21.

⁵⁹ Polcz Alaine: *Bábjáték és pszichológia*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1977., 12.

kegyetlen vagy gyilkos motívumok oldására is szolgál, míg a megjelenő félelmetes jelenségeket, karaktereket legitimálja, hogy azok nem „reális lények”, így ábrázolásuk sem lehet naturális (tehát félelmetes), és ilyenfajta megjelenítésre nem is szabad törekedni.

Már idézett művében Szilágyi is óv a mesékben megjelenő „vad mézszárlások” megjelenítésétől: ezeket vagy ki kell hagyni a történetből, vagy, ha ez nem lehetséges, csak jelzésszerűen kerülhetnek színre. Szilágyi érvelésében arra a – máig közkeletű – percepció elméletre hivatkozik, mely szerint a bábelőadást befogadó gyermek (itt általában elsősorban az óvodás korosztályra szokás gondolni) a bábót illetően nem rendelkezik a játék kettős tudatával: *„Nagyfokú lelkiismeretlenség a látvánnyal megijeszteni, megborzongatni a gyermeket. Sose feledjük, hogy a gyermek nem holt anyagnak tekinti majd a színpadon a bábót, de élő valóságnak, akivel együtt érez és cselekszik. Annak szemléletes felkoncolása elemi borzalmat és kitörölhetetlen nyomot hagy lelkében.”*⁶⁰

Enélkül a kettős tudatra építő játéklehetőség nélkül a bábszínpad lehetőségei – legalábbis a gyerekelőadások tekintetében – beszűkülnek. Az erkölcsi tanulság sulykolása, a pedagógizálás előtérbe helyezi a drámai szöveget, az alapvetően realista ábrázolásra való törekvés pedig kevés lehetőséget hagy a kifejezetten bábos megoldásoknak: ezek általában az állatszereplők antropomorf ábrázolására és a mesei csodák, átváltozások megjelenítésére szorítkoznak.

„Jancsi és Juliska meséjét, ha borzalmas is, nem lehet elvenni a gyerekektől. Szilágyi Dezső feldolgozásában sok játékossággal, új szereplők beiktatásával eltűnik az eredeti borzalmasság s a mese belső értékei jobban érvényesülnek.” – érvel a felmerülő pedagógusi kifogások ellen Óhidy Lehel rendező.⁶¹

Szilágyi Grimm-adaptációja több ponton is változtat a Grimm-mese ismert történetén.⁶² A mese történetén eszközölt változtatások valóban kikönnyítik a problematikus motívumokat: a gyerekeknek nincs gonosz mostohájuk, és a szülők nem hagyják őket magukra az erdőben. Jancsi és Juliska édesapja tisztességes szegénységben élő favágó, akit adósságai kényszerítenek arra, hogy a vásárba vigye a család kecskéjét. A gyerekek ragaszkodnak a kecskéhez, de tudják, csak akkor szerezhetik vissza, ha kincset találnak – mint a mesében, mondják. Azért indulnak útnak,

⁶⁰ i.m. Szilágyi 22. Nem tartozik az elemzés tárgyához, de színházpedagógiai szempontból érdekes kérdés, hogy a kor gyerekpszichológiai szemlélete kifejezetten ellene van, hogy a gyerekek esetleg „negatív” érzelmeket (félelmet, szorongást, vagy éppen kárörömöt, agressziót) éljenek egy színházi előadás befogadásakor – ez mai napig tartó vita pedagógusok és színházi alkotók között.

⁶¹ l. az idézett *Jancsi és Juliska Jászberényben jubilált c.* cikket

⁶² Az összehasonlítás alapjául Benedek Elek 1914-ben megjelent fordítását és átdolgozását vettem alapul, mint a korban valószínűleg legismertebb változatot: *Grimm testvérek összegyűjtött meséi*. Budapest, Lampel Kiadó, 1914. <https://mek.oszk.hu/10100/10149/10149.htm>, Letöltés: 2020. május 30. (Érdekes adalék, hogy a talán legnépszerűbb, Rónay György-féle, először 1955-ben megjelent Grimm-meseválogatás ötven meséje között a *Jancsi és Juliska* nem szerepel.)

mert a Boszorkány elhítt velük, hogy ez a kincs az erdőben vár rájuk. A darab jó része Jancsi és Juliska elhatározásának és vándorlásának története (míg Benedeknél egy hófehér kismadár mutatja az utat, itt a Boszorkány által küldött Csodanyúl csalogatja őket a rengetegbe), a mézeskalácsház megtalálása és a boszorkány-kaland mindössze egyetlen jelenet, az utolsó – amelyben viszont a Boszorkányt mégiscsak megsütik, sőt, a mézeskalácsház felrobban, és romjai közül kerül elő az áhított kincsesláda. A Szilágyi-féle adaptáció itt ér véget Jancsi és Juliska (és az erdei állatok) örömnepével – a gyerekek nem térnek haza. A Benedek Elek változatában Jancsi és Juliska a hazatérésükre átkelnek egy folyón – ez az epizód a bábdarabban a mézeskalácsház megtalálása elé helyeződik.

A mesei, alapvető konfliktusától szinte teljesen megfosztott történetet új szereplők – elsősorban Csipet manó és Döme medve – beemelése dúsítják fel.⁶³ A szöveg dramaturgiai felépítése így többszintűvé válik. A Jancsi és Juliska történet maga is két, stílusban és szerkezetileg is jól elkülöníthető világban játszódik, a hétköznapi élet (emberszereplők) és a tündérmesék csodáinak (Varjú-Boszorkány, Macska–Csodanyúl) szintjén. Csipet manó és Döme mesei szereplőként a hős segítőinek szerepét kapják, de színpadi funkciójuk és létezés módjuk alapvetően különbözik a többi szereplőtől. A három „világ” csak a darab kezdetén és végén találkozhat egymással, különben a Boszorkány, Jancsi és Juliska, és Csipet manó zárt jelenetei követik egymást, egyszerre csak két vagy három szereplő van színen.

Ez a jelenetezési technika jól tükrözi a játékmódot is. A tájéltadások mobilitása érdekében a praktikum és a gazdaságosság ugyanúgy elsőrendű szempont, mint a vállalkozó-mutatványos vásári bábos esetében: a paraván mérete korlátozott, az előadást a lehető legkevesebb emberrel kell bemutatni. Mivel az előadás alatt a színészek bonyolítják a színváltást, a bábcserét, a kellékezt, minden jelenetnél szükség van szabad kézre is, és gyakran egy színész több szerepet is játszik.⁶⁴ Ugyanakkor érdemes arra is figyelni, hogy a mese szinte mesterségesen elkülönített szintjei milyen értelmezési lehetőségeket fedhetnek el/fel.

⁶³ Nem kizárt, hogy Szilágyi szövegére más bábszínházi adaptációk is hatottak, így Lakatos Emília darabja, amelyben hasonlóképpen egészül ki a történet Mackó és Uk-mukk erdei manó figurájával. vö: Lakatos Emília: Jancsi és Juliska. Népi mese után feldolgozva in: *Bábszínház*. Pápa, Szent Antal Kiadó, 1941., 127-139.

⁶⁴ Az Állami Bábszínház tájoló művészei csoportokba osztva járták az országot. Egy csoportba 5-6 színész tartozott, munkájukat általában egy műszaki munkatárs segítette.

A mesevilág szintjei – a tanmese, a tündérmese és a vásári játék

Csipet manó nyitánya után Jancsi és Juliska története idilli életképpel kezdődik: egy szép nyári reggelen az apa a vásárba indul, a gyerekek vidáman dalolva látják el az állatokat, takarítják a házat. A reggeli munka képei aprólékosan kidolgozottak: Jancsi és Juliska ágyneműt hoz ki a házból, porol, seper, Juliska sajtárt hoz, megfeji a kecskét stb. Az idillt beárnyékolja a szegénység: a Favágónak már annyi adóssága van, hogy el kell adni a család kecskáját, hogy ne éhezzenek. A szomszédasszony képében megjelenik a Boszorkány, hogy szolgálatába fogadja – vagy ahogy másképpen is megfogalmazza, örökbe fogadja a szegény gyerekeket –, de az öntudatos apa elutasítja az ajánlatot: „Az én pulyáim nem szolgálnak.”⁶⁵ A gyerekek magukra vállalják a család gondjainak megoldását, és tanácskozásba fognak, hogyan szerezhetnének kincset. Útjuk során is jó gyerekként viselkednek (ha a gonosz Varjú-Boszorkány elverését nem számítjuk állatkínzásnak); Jancsi a bátor, vállalkozó szellemű fiú, míg Juliska óvatos, szabálykövető kisleányként azon is elgondolkozik, hogy engedély nélkül vajon falatozhat-e a mézeskalácsból. Jancsi fogságba esésekor a szende leányból igazi hős lesz: Inkább a halál – mondja, minthogy befűtsön a kemencébe.

A család tagjai a kor embereszményének megfeleltetett, de mégiscsak egyénített, játszható karakterek: öntudatos proletár és a jó úttörők egyéni jellemvonásokkal. A Favágó hirtelen haragú, de jószívű, Jancsi kotnyeles, de bátor, Juliska kicsit nyámnyila, de gondoskodó.

A történet boldog befejezését és a szörnyűségek oldását ezen a tanmese szintjén a kitartás, a leleményesség és a baráti segítségnyújtás értékei biztosítják. A kincs megszerzése sem a meggazdagodást, hanem az eladott kecske pótlását szolgálja.

A Favágó, Jancsi és Juliska bábfigurái a kesztyűs báb lehetőségein belül megőrzik az emberi test arányait, kevéssé stilizáltak. Minél inkább eltávolodunk a mese hétköznapi, reális szintjétől, és közelítünk a tündérmese felé, annál inkább lesznek a figurák is stilizáltabbak, karakteresebbek.

Szilágyi *Jancsi és Juliskájának* ellentmondásos viszonya van a mesei csodához, átváltozásokhoz és varázslatokhoz. A tündérmese világa ebben a változatban korántsem vonzó. Ennek a világnak a középpontjában a Boszorkány áll, minden csoda és átváltozás hozzá köthető. Ebben a világban mindenkinek több alakja van. A Boszorkány figurája is folyton

⁶⁵ Ez az epizód egyúttal példázatszerűvé teszi, időben is konkretizálja a történetet: az ötvenes években még élénkebben élhetett az emléke annak, hogy a szegény gyerekeket szolgálatba, vagy módosabb rokonoknak akár örökbe is adták.

átváltozik, az emberi világban leginkább Varjú képében jelenik meg, de az ember-boszorkányt megjelenítő báb maga is varjú-szerű, csőr formájú orrával és a Varjúhoz hasonlító szemével.

A Boszorkány varázslata groteszk átalakulásokat jelent: a család kedves cicáját a banya egy egérrel lekenyerezi és árulásra bírja. Az átváltoztatott macskából Csodanyúl lesz, akinek macskafarka van; lelepleződéséig ő csalogatja a gyerekeket végig az erdőn. Később a macska Csipet manó képében csalja törbe Jancsit és Juliskát, míg a Boszorkány farönkké változtatja Csipetet és Döme mackót.

A valódi átváltozás színpadi lehetősége a bábszínház egyik legvonzóbb tulajdonsága – Szilágyi szövegváltozata bőven használja a hatásnak ezt a lehetőségét. Az előadásban az átváltozásokat egyszerűen bábcserével oldották meg (a Varjú bábnak több, kesztyűs és pálcás változata is volt). A Csodanyúl megjelenítésére nem külön báb, hanem – a példányban olvasható báb- és kelléklista szerint – a bábra illeszthető nyúl álarc szolgált (ezt rángatja majd le róla Jancsi), és feltehetőleg a pálcás báb eltérő mozgatása is hozzájárult a komikus hatáshoz (sajnos a nyúllá változtatott macska bábról nem maradt fenn kép).

A hétköznapi és a mesei világ elkülönítését a mese helyszínei, a mesei út állomásai is erősítik. Az előadás díszletéről kevés adat maradt fenn, de például a boszorkány házának mézeskalácshuszárként való megjelenítése fokozza a mesevilág furcsaságának érzését.

A mese helyszínei a hétköznapiiból tartanak a mesei felé: a család portájától az erdőbe vezet az út. Az erdő – legalábbis a szerzői utasítás szerint – veszélyes és félelmetes: „Rémséges erdő: szörnyeteg alakú fák, felvillanó fények, kuvikolás, messziről rikácsoló hangok. Jajgat a szél.” Az eltévedt mesehősök – körülbelül a darab felénél – jutnak el ebben az erdőben egy folyóhoz. A boszorkány hídként egy fát dönt ki, és az áruló macska ezen a hídon csalogatja át egy kolbászt kínálgatva az éhes Jancsit és Juliskát. A túlparton megtalálják a mézeskalács házat, amely Juliska szerint maga Tündérország. A folyón való átkelés Benedek Elek változatában a hazafelé tartó úton történik, és egy kacska a gyerekek segítője. A folyó-motívumot a mesében is, mint általában, a túlvilágra való átkeléssel szokás azonosítani – a Benedek-féle változatban ez a halálból való visszatérést szimbolizálhatja. Szilágyi darabjában maga az áhított ház és a kincs kerül a túlpartra, egy másik világba. S bár ebbe a világba Jancsi és Juliska a gonosz mesterkedéseinek következtében kerül, a darab befejezésekor csak beszélnek arról, hogy hazatérnek – valójában a történet egy örömmünneppel ér véget a mézeskalács ház romjai között. Az előadás térkezelése és dramaturgiája megengedheti azt az értelmezést, ami relativizálja a boldog befejezést, és Szilágyi meseértelmezését Petőfi *János vitézének* és Vörösmarty *Csongor és Tündéjének* rokonává teszi.

A *Jancsi és Juliska* hétköznapi szintjének didaktikussága untathatja, a sötétre színezett mesevilág megrémisztheti a gyerekeket – a hatások kiegyenlítésére és a gyerekek szórakoztatására szolgálhat a harmadik dramaturgiai szint, a vásári bábjáték eszközeinek beemelése. Szilágyi szövegének keletkezési körülményeiről nincs adatunk, de azt tudjuk, hogy annak a győri bábtársulatnak készült, melynek ebben az időben Kemény Henrik, a magyar vásári bábjáték legtehetségesebb képviselője is tagja volt. Kemény úgy emlékszik, hogy 1955-ben Bató Lászlóval összeállítottak egy bábjátékot, amit gyakran és nagy kedvvel játszottak; Bató figurája egy medve, az övé egy kis rózsaszín harangvirág-sapkás manó volt.⁶⁶ Nehéz megmondani, hogy ezek az etűdök kerültek-e be Szilágyi darabjába vagy a folyamat esetleg fordítva történt, de az biztos, hogy a *Jancsi és Juliska* szövegében Csipet minden megszólalásánál ott szerepel az improvizáció lehetőségére utaló „szabadon” kitétel, és a manó szófordulatai és szóviccei nyelvi megformáltságukban is erősen emlékeztetnek Vitéz Lászlóra. A medve-manó kettős önálló létezésének bizonyítéka lehet az is, hogy Döme medve figurája nem csak a *Jancsi és Juliskában*, hanem a *Hófehérkében* is szerepelt (amely majd szintén Győrből kerül áll az Állami Bábszínház repertoárjába, és amelynek tervezője szintén Bródy Vera volt).

Mindenesetre a kezdő dramaturg ügyes fogása a már jól kipróbált bábjátékforma, és vele együtt a legjobb játékos beemelése a történetbe.

A figyelem megtartása – a rögtönzés és az interakció

Csipet manó, majd a történet egy későbbi pontján belépő Döme medve szerepe a *Jancsi és Juliska* előadásában a gyerekközönség figyelmének fenntartása, és az esetleges feszültségek oldása. Csipet jelenetei egyenletes ritmusban váltakoznak a Boszorkány cselvetéseivel és a gyerekek vándorlásával. Történetbeli szerepe a testvérpár segítése lenne, de ebben a funkcióban folyamatosan elbukik, átvitt és konkrét értelemben is csak lohol az események után. Megjelenései egyrészt az előadás felhőtlen szórakozást nyújtó pihenőpontjai: a manó és a medve jelenetei nyelvi és szituációbeli félreértések sorozata, bohóctréfákhoz hasonló etűdök, amelyek lehetőséget nyújtanak a bábok mozgatási bravúrlehetőségeinek kihasználására is. Csipet manó színpadi létezmódja merőben eltér a többi szereplőtől: megőrzi a vásári játék egyik legfontosabb sajátosságát, azt, hogy folyamatos kapcsolatban van a közönséggel, a nézők

⁶⁶ Kemény Henrik—Láposi Terka: *Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig. Egy vásári komédiás önarcképe*. Debrecen, Korngut-Kemény Alapítvány, 2012., 60.

minden rezdülésére reagál. Csipet manó tudatában van annak, hogy a történetnek közönsége van, számára nincsen „negyedik fal.”⁶⁷

Ez a játékmód a színész számára szinte kötelezővé teszi az improvizációt, de a kiszólások tartalmának és funkcióinak évszázadok alatt tesztelt, megformált módja van. A közönséggel való beszélgetés kezdeményezésének mindig megvan az a tétje, hogy az előadás „elúszik”, az interakció kezelhetetlenné válik – az elemzés zárásaként ezért érdemes megvizsgálni, milyen fogásokkal él a vásári játékból okulva Csipet manó.

Az előadás nyitányaként, az üres színpadon bukkan fel a manó figurája. Első megjelenése lefekteti a játékszabályokat: köszönti a nézőket, kontextusba helyezi az előadást. A Csipet-jelenetekhez mindig tartozik kiszólás, kibeszélés, míg az előadás többi része ezt nem engedi meg, tehát a cselekményt magát nem akasztja meg a nézőkkel való interakció. Csipet manónak több kifelé történő megszólalása a nézők informálását szolgálja, közvetlenül meséli el a történet egy-egy részletét vagy pontosít, kiemeli a lényeges pontokat. Az interakció közvetlenebb formája, amikor visszajelzést kér arra, hogy a közönség figyelme nem lankad-e vagy éppen mi a véleménye a látottakról. Ennek a formája általában az eldöntendő kérdés vagy olyan kérdés, amire egyszavas válasz adható – elkerülendő a hangzavart.

Az interakcióba lépés ezen funkciói a színpadi történésekkel való kapcsolattartást ellenőrzik és erősítik az érzelmi elköteleződést.

Az interakció következő szintje a cselekménybe való bevonódást szolgálja: ennek a módja hagyományosan a nézők segítségének kérése. A segítség legtöbb esetben útbaigazítás (merre mentek?) vagy gyakran akár spontán módon megjelenő figyelmeztetés az ellenség megjelenésekor (ott van a hátad mögött!) – mindkét formula humoros játéklehetőségeket is biztosít a bábos számára.

A hagyományos formáktól eltérően Csipet manó ennél is fontosabb feladatot bíz a nézőkre, amikor velük üzen Jancsinak és Juliskának (mivel ő nem találja őket, reméli, a gyerekek hamarosan találkoznak velük). Az üzenetet kis versike formájában betanítja a gyerekeknek, akik azt majd remélhetőleg át is adják – igaz, már későn. Az interakció használható fegyelmezési eszközként is: Csipet arra kéri a gyerekeket, hogy maradjanak majd csendben, mert a zajongás előcsalogatja a Boszorkányt.

A *Jancsi és Juliska* „kísérleti” újításának – bár Obrazcov szerint nincs olyan, hogy kísérleti előadás, hiszen ha egy előadást bemutattak, az már nem kísérlet – nem a közönséget megszólító,

⁶⁷ A többi szereplő nem vesz tudomást a közönségről – ez a szabály egyetlen helyen törik meg, amikor Jancsi és Juliska meghallja a versikét, amit Csipet azért tanított meg a gyerekeknek, hogy üzenetét átadják.

bevonó dramaturgiája tekinthető, sokkal inkább az a mód, ahogy a hagyományos vásári játékmódot és saját, romantikusnak is nevezhető világlátását igyekeznek integrálni a kor ideológiai elvárásainak megfelelni kénytelen gyerekszínházi narratívába. Különösen érdekes felfigyelni erre a kettős beszédre abból a szempontból, hogy érinti a közönség megszólításának módját is: a *Jancsi és Juliskában* ezek a kiszólások részint a gyereknézők fegyelmezését, de sokkal inkább a közönség érzelmi bevonását, tulajdonképpen a színházi hatást szolgálják.

Létezik azonban az interakciónak más funkciója is, amely ezt az érzelmi hatást a didaxis, a konkrét tanítás vagy propaganda érdekében használja. S ahogy a vásári játéknak, ennek a típusú bábjátéknak is létezik hagyománya, különösen a harmincas évek pedagógiai bábjátékaiban:

„...a kis színdarab ne csak olcsó hatásokra épített mulattató legyen, hanem világos erkölcsi értéke is legyen. Mozgalmasnak, bő cselekményűnek kell lennie, nem félelmetes benne a verekedés sem, hiszen apró emberkének apró ütlegei nem hihetőek fájdalmasaknak. viszont lólábként ne lógjon ki a darabból az oktatás. Bele kell vonni a beszédbe, énekbe a hallgatóságot is, lehetőleg a játékba is, pl. cukrot lehet nekik osztani, oda lehet hívni egyeseket a színpad elé, s rájuk lehet vesszőzni, stb. viszont a gyermekek kísérői őrizzenek meg eleget a fegyelemből is.”

– írja 1939-ben Bodor Aladár, a hazai cserkész-bábjátszás jelentős képviselője.⁶⁸

A *KRESZ* előadás esetében ezért választottam az összehasonlító elemzés módszerét, bemutatva, hogyan alkalmazza az alkalmazott bábszínház ugyanazokat az interaktív eszközöket, akár negyven év különbséggel is.

⁶⁸ Bodor Aladár: A bábjáték. in: Galántai Csaba (szerk.): *A Vitéz László Színháztól a Nemzeti Bábszínházig. Magyar bábművészeti antológia.* Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2012., 113.

„BÁBSZÍNHÁZBAN EGYÜTT VAGYUNK, S JÓKEDVŰEN TANULGATUNK...”⁶⁹ – A BÁBELŐADÁS MINT ALKALMAZOTT SZÍNHÁZ

Az Állami Bábszínház a színházi neveléshez és a színházpedagógiához köthető gyakorlatainak számba vétele és vizsgálata során szinte véletlenül találkoztam a színház bábszínész növendékei által bemutatott *KRESZ* előadással.⁷⁰ A hatvanas évek közepétől több változatban is bemutatott produkció több szempontból is alkalmasnak tűnt arra, hogy megvizsgáljam, milyen hatással lehet egy bábszínházi előadás megvalósítására a kimondott (sőt a megrendelés alapját jelentő) tanító szándék, illetve milyen hatásmechanizmusokkal dolgoznak ezek az alkalmazott bábszínházi produkciók.⁷¹ Kutatásom során számos olyan példával találkoztam, amikor – legtöbbször valamilyen pedagógiai szervezet vagy hatóság – úgy találta, hogy a legkülönbözőbb társadalmi, politikai vagy éppen egészségügyi problémák felvetésére és kezelésére igen alkalmas a báb műfaja (és nem feltétlenül csak a gyerekek számára).⁷²

A *KRESZ* előadás egyik történeti előképeként Büky Béla⁷³ légmentes bábelsőadását⁷⁴ is elemzem: ebben az esetben arra láthatunk példát, hogy a korszak egyik jelentős alkotója próbálja művészetét a közcél szolgálatába állítani.

A Bábszínház *KRESZ* előadása egy konkrét társadalmi ügy szolgálatára, megrendelésre jött létre, és pragmatikus indokokon (színésznevelés, feltehetően plusz anyagi támogatás megszerzése) kívül nem illeszkedett a színház művészi programjába. A színház épületében nem

⁶⁹ Pisztray Géza: *Légvédelmi Jóska és Légmentes Kati*

⁷⁰ *KRESZ – avagy bábjáték sok üldözéssel és néhány megszívlelendő tanáccsal*; Bemutató dátuma: 1974. október 3.; Társulat: Állami Bábszínház (Bábszínészképző Tanfolyam növendékei); Bemutató helyszíne: Sütő Utcai Általános Iskola (V. Sütő u. 1.) Szerző: Urbán Gyula; Rendező: Bánd Anna (Urbán Gyula); Bábtervező: Molnár Zsuzsa (?); Színészek: Czipott Gábor, Demeter Sára, Korzsényi Tibor, Paczári Klára, Papp Ágnes, Román Kati. A *KRESZ* előadások története már 1966-ban elkezdődött, az első szövegeknyv-változat szerzője és az előadás rendezője Bánd Anna volt. Elemzésem tárgyaként a második változatot választottam, egyrészt a szöveg minősége miatt (a hetvenes években szerzőként is, rendezőként is Urbán Gyula vette át a projektet), másrészt mert innentől vezetnek emlékkönyveket, és indul az előadás valódi dömpingje. Az előadásnak nem volt nyomtatott szórólapja vagy plakátja, a címváltozatot szintén az emlékkönyv jegyzi fel.

⁷¹ Alkalmazott színházon Kricsfalusi Beatrix meghatározását elfogadva „a nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal rendelkező” színházi események gyűjtőfogalmát értem. I. Kricsfalusi Beatrix: *Aktivitás-részvétel-interpasszivitás avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?* in: Görcsi Péter – P. Müller Péter – Pandur Petra – Rosner Krisztina (szerk.): *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*. Pécs, Kronosz Kiadó, 2016.

⁷² Az ötvenes-hatvanas években egészségügyi dolgozók felvilágosító célú bábelsőadásokat tartottak (pl. a denaturált szesz fogyasztása ellen). I. Lesencei Erzsébet: *A bábjáték mint az egészségügyi nevelés eszköze*. in: Ambrus Ferencné (szerk.): *Játék és egészség. Az egészségügyi bábjátékozás kézikönyve*. Budapest, Medicina Egészségügyi Könyvkiadó, 1963., 3-7.

⁷³ Büky Béla (1899-1983), festő, rajztanár, bábjátékos. 1924-től foglalkozott bábjátékokkal és árnyszínházzal. Főként magyar népmeséket és népi témájú irodalmi műveket vitt bábszínpadra, maga készítette fáfaragású bábfejeket, ruhákat, díszleteket tervezett.

⁷⁴ *Légmentes Jóska és Légvédelmi Kati*; Bemutató dátuma: 1939. február 26.; A bemutató helyszíne: Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola kisterme (VI. Liszt Ferenc tér 8.); Szerző: Pisztray Géza; Rendező: Büky Béla, Pisztray Géza; Bábtervező: Büky Béla.

játszották az előadást, hivatalos bemutatója nem volt, nincs nyoma annak, hogy az intézmény művészi produktumként kezelte volna ezt a bábjátékot (így a Bábszínházi repertóriumokban, történeti áttekintésekben⁷⁵ és az OSZMI Színházi Adattárában sem szerepel). Ugyanakkor az előadás csaknem húsz évig járta a budapesti óvodákat, iskolákat, úttörőházakat és művelődési házakat. A harminc perces játék általam elemzett változatát a bemutató évadában (1974/75) 153 alkalommal játszották, gyakran naponta négy alkalommal. Az átlagos nézőszám előadásonként 50–100 néző lehetett,⁷⁶ jó eséllyel így a *KRESZ* előadással több budapesti óvoda, iskola és pedagógus találkozott, mint a Bábszínház egyéb előadásaival. A *KRESZ* előadás esztétikája, beszédmódja tehát – bár feltehetőleg ezzel a szemponttal senki sem számolt – erőteljes hatással lehetett arra, hogy a Bábszínház elsődleges célközönsége hogyan viszonyul a műfajhoz, mit vár (el) tőle.

Büky Béla 1939-ben bemutatott légmentes bábjátékának mind előadásszáma, mind nézőszáma jelentősen szerényebb lehetett,⁷⁷ hatása is nyilván időben behatárolt. S bár a Légmentes Liga gyakorlatát elemző hadtörténész számára mind a légmentes bábjáték ötlete, mind a megvalósult előadás leírása „mosolyt fakaszt,”⁷⁸ de az azonnali eredményt így jegyzik fel a tudósítások: „(A gyermekek) a felvonások szüneteiben a nézőtérre kiosztott kisméretű gázárcoknak le- és felvételét kényszer és félelem nélkül, örömmel – egymással versenyezve – gyakorolták.”⁷⁹

Mind a *KRESZ* előadás, mind a légmentes bábjáték saját korában kívül esik a (báb)színházról való diskurzus területén, így az előadásokra vonatkozó források is kissé szokatlanok tűnhetnek: a produkciókról nem születtek kritikák, kevés a rendelkezésre álló fotóanyag, az alkotók kiléte többször bizonytalan. Az előadásokról született sajtóbeszámolók elsősorban a megvalósítandó társadalmi cél propagálására koncentrálnak, kevés szó esik a megvalósulás mikéntjéről. A hivatásos elemzők, tudósítók mellett viszont megszólal a közönség: az Állami Bábszínház úgynevezett naplói vendégkönyv-szerűen rögzítik a pedagógusok és gyerekek benyomásait, véleményét és az előadás után készült gyerekrajzokat.

⁷⁵ pl. Selmeczi Elek: *Világhódító bábok. Az Állami Bábszínház krónikája*. Budapest, Corvina, 1986., Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*. Budapest, Vince Kiadó, 2010.

⁷⁶ Elemzésemben az első két évad ügyelői jelentéseire és naplóira támaszkodom, az előadás fellelhető forrásai az OSZMI Bábárchív Kézirattárában találhatóak.

⁷⁷ A bemutatót követő előadásokról nem találtam pontos adatot, az előadás valószínűleg országos turnéra indult.

⁷⁸ Dr. Hoffmann Imre—Németh Klára: A tűzoltóság és a polgári védelem együttműködése a lakosságfelkészítési feladatokban A Légmentes 75. évfordulóján, 2010. március 3-án a Hadtörténeti Intézet és Múzeumban megrendezett konferencián elhangzott előadás. <http://www.vedelem.hu/letoltes/anyagok/653-a-tuzoltosag-es-a-polgari-vedelem-egyuttmukodese-a-lakossagfelkeszitesi-feladatokban.pdf> Letöltés: 2021. február 1

⁷⁹ Az előadás részletes leírása, és szövegrészletei a Légmentes Liga *Riadó!* című periodikájában jelent meg (a bábjáték szöveggönyve feltehetőleg nem maradt fenn): [N.N.]: Légmentes bábjáték, *Riadó!* 3/3. szám, 1939. március, 71–74.

Az előadás alkotói névsorát részint a bemutatóra készült meghívó,⁸⁰ részint sajtótudósítások tartalmazzák.⁸¹ Büky Béla a bemutató „bábjátéktervezőjeként és kivitelezőjeként” szerepel a meghívón, valószínű, hogy az előadás rendezői feladatait is ő látta el, és ő mozgatta a bábokat is. Az előadás „elgondolása és játékszövege” Pisztray Géza nevéhez köthető. Róla nem sikerült pontos életrajzi adatokat találnom, annyit tudok, hogy a bemutató idején századosi rangban szolgált, újságcikkekben légtalmi kiállítások szervezőjeként kerül elő a neve. A verses narrációt a Liga oktatói adták elő.

A *KRESZ* előadás színészeinek felsorolásánál a bemutató előadás résztvevőit vettem figyelembe. Az előadás története során rengeteg szerepátvétel történt, a második évtől kezdve négy bábos játszotta (az eredeti felállást az indokolhatta, hogy a stúdiósok hat fős csoportokba osztva tanultak, próbáltak és tájoltak). Az egymást követő évfolyamok egymástól vették át az előadást (Bánd Anna betanításában), egy évadon át játszották, így a produkció gyakorlatilag beépült a színészképzés folyamatába.

Bábelőadások megrendelésre

Büky Béla bábjátéka a Légtalmi Liga 1938-as pályázati kiírására készült.⁸² A kiírás iskolás gyermekek számára készülő bábjáték megírására szólt, melynek „a hatósági és a polgári légtalom (lakosság önvédelme) főbb mozzanatait kell magában foglalnia és a légtalom fontosságát kell kifejezésre juttatnia.” A pályázat az előadás ideális időtartamát is meghatározta (fél óra). Az ötletadó a források szerint Petróczy István repülőezredes, a Liga elnöke (és nem mellesleg az első magyar pilóta) volt. A Légtalmi Liga 1937-ben alakult társadalmi szervezet, melynek célja a polgári lakosság tájékoztatása és mozgósítása légtalmi ügyekben: A Liga nem sokkal megalakulása után országos felvilágosító körútra indult, tevékenységének részeként saját újságot és számos kiadványt adott ki, képzéseket indított diákok számára – a képzés anyaga később beépült a kötelező tananyagba is. A légtalmi bábjátékkal a legkisebbeket próbálták elérni, a bábjátéknak országos turnét szerveztek.⁸³

Ha nem is ennyire életbevágó és tragikus, de fontos társadalmi célt tűzött ki az a szervezet is, amely a *KRESZ* előadást támogatta. A városi közlekedés fejlődésének felgyorsulása, a

⁸⁰ Büky-hagyaték, PIM-OSZMI Báltár, Kézirattár. Itsz.: 99.127.2

⁸¹ Pl. a *Nemzeti Újság* 1939. február 24-ei száma, amely a sajtóbemutatóról számol be.

⁸² A pályázati kiírás a *Riadó!* 1938. augusztusi számában jelent meg.

⁸³ Kiss Dávid: Légtalom Magyarországon a II. világháború alatt, <https://www.masodikvh.hu/erdekesegek/erdekesegek/2364-legotalom-magyarorszagon-a-ii-vilaghaboru-alatt>, letöltés: 2019.04.21.

gépjárműpark megnövekedése indokolta az Országos Közlekedésbiztonsági Tanács (OKBT) létrehozását, mely 1973-ban kezdte meg működését. Fő feladata a balesetmegelőzéssel kapcsolatos felvilágosító, információs és propagandatevékenység volt.⁸⁴ Az OKBT oktatófilmeket, televízió- és rádióműsorokat készített a nyomtatott kiadványok mellett, vetélkedőket, tudományos rendezvényeket szervezett. A közlekedésbiztonsággal foglalkozó, a gyerekeket célzó, oktató jellegű játékok, könyvek, rajzfilmek⁸⁵ (és bábelőadások) pedig különösen népszerűvé és időszerűvé váltak a KRESZ⁸⁶ 1975-ös bevezetésével.⁸⁷

A KRESZ előadás próbafolyamatát közlekedésrendészeti szakértők is végigkísérik. Az előadás első szövegváltozatának fennmaradt olyan példánya, amelyet egy rendőr főhadnagy szignóz és fűz hozzá megjegyzéseket – számon kérve a közlekedési szabályok pontos és részletes ismertetését. Az előadást nem egyszer rendőrök, közlekedésbiztonsági szakemberek is megnézik, ellenőrzik. Nem tudni biztosan, melyik szervezet felügyelte az előadás szakszerűségét, ellenőrizte játszásrendjét – az előadásról nyilatkozik a Fővárosi Közlekedésbiztonsági Tanács titkárságának vezetője,⁸⁸ a századik előadáshoz az emlékkönyvben az OKBT titkára gratulál,⁸⁹ az előadások szervezése pedig a kerületi Tanácsok Művelődésügyi Osztályain keresztül történt.

Mindkét előadás esetében igaz, hogy keletkezésüket sokkal inkább befolyásolták külső és adottnak tekintendő tényezők, mint a belülről fakadó alkotói szándék és intenció. A megrendelő intézmény (amely ráadásul a hatalom képviselője) határozza meg az előadások célját és tartalmát, szemben azzal az alkalmazott színházi gyakorlattal, amikor az alkotók autonóm módon fordulnak egy pedagógiai vagy társadalmi cél felé. Erre a gyakorlatra már a légtalmi bábjáték korában is található példa pl. a pedagógiai bábjáték köréből.

Az alkotói folyamat szinte minden pontján determinálttá válik: az előadás scenikáját meghatározza, hogy nem színházi körülmények közé, gyakori mozgásra készülnek a díszletek, paravánok. Az előadások szövegét az előírt cél érdekében külső szakemberek jegyzik vagy ellenőrzik: ez a fajta számonkérés valószínűleg ellenáll az árnyaltabb dramaturgiai

⁸⁴ A balesetmegelőzés Magyarországon, <http://www.baleset-megelozes.eu/cikk.php?id=164>, letöltés 2019.04.21.

⁸⁵ 1. *STOP! Közlekedj okosan!*, a Pannónia Filmstúdió rajzfilmsorozata (1974–76), rendező Imre István, a főszereplő Kutyus és Cicus hangját Bodrogi Gyula és Váradi Hédi kölcsönözte. A rajzfilm könyvváltozata 1978-ban jelent meg az RTV-Minerva gondozásában. Ebben az időben indult a közlekedési társasjátékok reneszánsza is, egyik első példa a *Kezdjük korán!* KRESZ-társasjáték volt.

⁸⁶ Közúti Rendelkezések Egységes Szabályozása, jogi nevén az 1/1975. (II. 5.) KPM-BM együttes rendelet

⁸⁷ Hasonló társadalmi megrendelések napjainkban is érkeznek: 2021 tavaszán a Budapesti Rendőr-főkapitányság felkérésére és együttműködésével *Báb- esetek* címen ötrészes bűnmegelőzési-tájékoztató videósorozatot forgatott a Budapest Bábszínház – https://www.youtube.com/watch?v=vJaOegEqm_4

⁸⁸ [N. N.]: Gyerekek és öregek, *Népszava*, 1974. december 21., 12.o.

⁸⁹ Ebben a bejegyzésben szerepel egy „színlap” is, melyen Urbán Gyula szerzőként és rendezőként, Bánd Anna rendezőként szerepel.

megoldásoknak, a fő elvárás a szöveggel szemben az egyértelműség, az érthetőség és a világos tanítás. Az előadások rekonstrukciója igyekszik feltárni a vázolt problémákra adott művészi válaszkísérleteket is.

Érdekes megfigyelni a megrendelésnek megfelelő alkotó, színházvezető motivációját, attitűdjét:

„Természetesen nem l’art pour l’art bábjátékozunk (...) Ha a gyermeket nevelni, az élet veszélyei ellen védeni akarjuk, legjobb, ha olyan eszközökkel tesszük, melyek az ő lelkivilágához legközelebb állnak. (...) A gyermekvédelemnek ilyen értelemben egyik legjobb eszköze a bábjáték. Ha a kisgyerek életét figyeljük, a kis rongyos és maszatos szegény gyerektől kezdve az aranyos ruhában öltöztetett királyfiig szívesen és örömmel játszik bábuval. Lejátssza az anya, apa életét, iskolát, óvodát, meséket, háborúsdit stb. (...) A nép és a gyerek lelkehez csak a művészet legegyszerűbb fegyvereivel juthatunk el. A szóval, a dallal, képpel, zenével, tánccal, és a mindezeket egy csoportba gyűjtő bábjátékkal.”⁹⁰

Büky a báb játékosságát, a bábbal való azonosulás készségét jelöli meg tehát elsősorban a (pedagógiai) hatás eszközeként. A bábbal nem lehet vitatkozni, a báb egyfajta autoritásként működik a gyerek (és az „egyszerű ember”) számára, így válhat az őket célzó tanítás manipulációs eszközévé.⁹¹

Ezzel a hatással nyilván tisztában van Szilágyi Dezső, az Állami Bábszínház igazgatója is, aki azonban pragmatikusan közelíti meg ezt kérdést: *„A szakma megtanulásához néhány éve kitűnő formának bizonyul az iskolákban tartott KRESZ-tanfolyam, amelynek során állatmesék bemutatásával, a gyalogos és biciklis közlekedés szabályaival ismertetik meg a tanulókat.”⁹²*

Nyilatkozataiból nyilvánvaló, hogy ezt a fajta tevékenységet inkább tartja afféle technikai gyakorlatnak, megoldandó feladatnak, mint művészi munkának. A tantermi-iskolai előadások jelentette kihívás a színésznevelést szolgálja elsősorban: az előadásról előadásra változó terek, az akusztikai változások, a változó korú és létszámú közönség, a napi 4-5 előadás fizikai megterhelése felkészíti a fiatal bábosokat a tájelőadások körülményeire; az előadás folyamatos játszása technikai magabiztosságot és gyakorlottságot biztosít a kesztyűsbábbal való játékban.

⁹⁰ Büky Béla: *Bábjáték a gyermekvédelem szolgálatában*. Kézirat. PIM-OSZMI Bábtor, Kézirattár. Büky-hagyaték, Itsz.: 99.127.2

⁹¹ Jelenlegi kutatásomnak nem témája, de felvetéseit tekintve ide tartozik a politikai propaganda céljára használt bábszínház műfaja is.

⁹² Marafkó László: Gyerekek, bábok, felnöttek, *Magyar Ifjúság* 1977/6. 17.o.

Szuperhősök és popkultúra – a didaxis kihívásai

Ha elfogadjuk Büky állítását, hogy a bábszínház hatása elsősorban a báb jelenségével és a bábbal való érzelmi azonosulással függ össze, talán megérthetjük az előadások szövegének nyilvánvaló és végsőkéig leegyszerűsített didaktikusságát: amit a báb-hős kimond, azzal a néző azonosulni fog, elhiszi, ezért a bábszínház ily módon alkalmas a direkt tanítások sulykolására. Érdeemes sorra venni, milyen dramaturgiai fogásokkal, történetvezetéssel élnek a légtalmi játék és a *KRESZ* előadás írói, hogy megtanítsák a légtalmi és közlekedési szabályokat és elérjék azok követését.

Az alábbiakban három szöveget vizsgálok. Az 1939-es előadás teljes szöveggönyve nem maradt fenn, viszont a *Riadó!* hivatkozott számában részletesen ismerteti a bábokat, az előadás jeleneteit és verses szövegrészleteket is. A *KRESZ* előadásnak három szöveggönyve található az OSZMI Bábtorának, illetve az OSZK Színháztörténeti Tárának gyűjteményében. Az első változat szerzője Bánd Anna,⁹³ valószínűleg ezzel a szövegváltozattal próbálták és mutatták be az előadást még a hatvanas években, a másik két szöveg Urbán Gyula⁹⁴ munkája. Urbán első szövegváltozata Bánd Anna szövegének átdolgozása (ugyanaz az alapszituáció, a szereplők – így a bábok is).⁹⁵ A két szövegváltozat összevetése, a változtatások segítik körülírni azt a feszültséget, ami a tanító szándékú és a színpadra alkalmas szöveg között feszül.

Valamilyen módon mindhárom szövegváltozat törekszik arra, hogy a nyilvánvaló tanító szándékot leplezze, a nézők számára szórakoztató és izgalmas legyen. Ugyanakkor az alkotóknak biztosnak kell lenniük abban is, hogy az üzenet célba ért, és bevésődött – erre is kínálnak írói eljárásokat a szerzők.

A szövegek, különböző technikákat alkalmazva, de ugyanarra a szerkezetre épülnek: egy-egy helyzetben bemutatják a helyes és a helytelen viselkedést, és azok következményeit. Felkínálják az azonosulás lehetőségét a helyes úton járó hősökkel, míg a szabályszegő negatív figurák bűnhődését is bemutatják. Ezekben a történetekben a szabályszegés (a szereplő nem megy le az óvóhelyre vagy szándékosan nem tartja be a közlekedési szabályokat) egyfajta morális hendikeppel is jár, a negatív szereplők eleve bukott karakterek, és a több igyekvő vagy hősies szereplő között egyetlen ilyen van: a légtalmi bábjáték *Részeg Pistája*, és a *KRESZ* lopós *Róka Ricsije*.

⁹³ Bánd Anna (1921-2007), bábszínész, rendező. 1948-tól a Szivárvány Bábszínház, 1949-től az Állami Bábszínház tagja. A Bábszínészképző Stúdió bábszínészet és bábmozgatás tanára.

⁹⁴ Urbán Gyula (1938-), író, bábrendező. 1963-ban végzett a prágai Művészeti Akadémia bábrendező-dramaturg szakán, 1963-tól az Állami Bábszínház rendezője.

⁹⁵ A harmadik szöveg teljesen más történet, más szereplőkkel és bábokkal.

A tanító mesék legrégebbi műfaja az állatmese, amely hagyományosan a bábszínházban az óvodáskorúaknak írott darabok terepe. A *KRESZ* előadás szereplői antropomorfizált állatfigurák: Nyúlnagymama két unokájával, Ugrival és Tapsival, Róka Richárd, a bajkeverő, Medve Mihály rendőr tizedes, Dr. Foxi Fridon, a Kékfény riportere, Kecse Kúnó, a szenvedő alany. A karakterek megőrzik az állatok hagyományos állatmese-jegyeit: a nyúlfigurák kedvesek, de segítségre szorulnak, a róka az egyértelműen negatív szereplő, a medve tekintélyes és erős, a kutya okos, a kecske szerencsétlen. A gyereknézők számára a kisnyulak nyújtják az azonosulás lehetőségét, az ő kalandjuk a történet; útjuk során gondoskodó (Nagy), felelős és tekintélyes (Medve), illetve okos és izgalmas (Foxi) felnőtt figurák segítik őket.

A Bánd-féle első változat ugyanezekkel a szereplőkkel dolgozik, de a karakterek nem annyira kidolgozottak, egyénítettek – a nyulak kivételével egy-egy epizód erejéig jelennek meg, egy-egy *KRESZ*-szabályt illusztráló szerepben. A történetvezetés nem több epizódok soránál: a kisnyulak egyedül tartanak az iskolába, útjuk során több közlekedési helyzetet is meg kell oldaniuk, amelyek során megtanulják a megfelelő közlekedési szabályt. Ez a példázatszerűség valószínűleg már az alkotók számára sem tűnt elég izgalmasnak, így a második változat kísérletet tesz rá, hogy játszható helyzeteket teremtsen, a szabályok megtanítása szervezesebben épüljön a történetbe. Megmarad a road movie-szerű lineáris cselekmény, de már egy krimiszállal kiegészítve: a kisnyulak egy igazi riporter segítségével kergetik Róka Ricsit, s üldözésük csak úgy lehet sikeres, ha jól oldják meg a közlekedési szituációkat.

A légtalmi játék szerzője sem elégszik meg a szabályok illusztrálásával. Dramaturgiája a háborús filmekre emlékeztet: Légvédelmi Jóska „hős magyar pilóta” látványos légi harcban védi meg a hazát az ellenséges bombavető, Bugrán ellen, míg szerelme – akitől az első részben találkozásuk után rögtön búcsút kell vennie –, Légtalmi Kati otthon védi a házat, betartva a légtalmi előírásokat. Jóska és Kati hősiessége szolgál azonosulási pontként a nézőtér helyet foglaló „honleánykáknak és kisvitézek”-nek. A négy jelenetből álló cselekménysort a helyszínváltások tagolják (repülőtér, Katiék háza, légtalmi pince, égbolt). A bábjátékot beköszöntő vezette be, a figurák hangját is valószínűleg szavalók adták. A légtalmi játék is egyszerre élt tehát a hagyományos hősfigurák megidézésével és a kortárs tömegkultúra népszerű elemeinek beépítésével. A legjobb példa erre Légvédelmi Jóska figurája, aki egyszerre hős pilóta, de belépőjével a Kacsóh Pongrác-daljáték Kukorica Jancsijával is azonosítódik:

„Én, a pilóták királya

Vezetgetem gépem...

Szálldogálok korán reggel

*Fent a levegőben.
Jó magyarnak pilóta kell,
nem Paprika Jancsi,
hej, a nevem jó magyaros,
hősi és vitézi.
Repülőgépen születtem,
Ott tett le a gólya,
Pilóták közt az én nevem:
Légyvédelmi, Légyvédelmi Jóska... ”⁹⁶*

A szövegek direkt „pedagógiai” eszközökkel is élnek az érzelmi elköteleződés kiváltására. A történet szintjén ez az eszköz az elrettentés. A szabályokat megszegő hősök büntetése részletes bemutatásra kerül: Részeses Pista nem megy le az óvóhelyre, és a bombázás áldozatává válik (bomba esik a fejére és felrobban), Róka Ricsit pedig baleset éri és a mentők ellátására szorul. (Később a közlekedési szabályok megsértéséért is meg akarják büntetni – érdekes módon az nem kerül szóba, hogy lopott –, de mivel megígéri, hogy megjavul, a büntetés elmarad.)

Ilyen eszköznek érzem a verses forma választását – Pisztray Géza verselése cseppet sem lírai vagy dramaturgiaiailag megokolt, a ritmikus szöveg, csakúgy, mint a *KRESZ* előadás dalai, a mondanivaló sulykolását segítik elsősorban.

Mindkét előadás erőteljesen épít a nézők bevonására, az interakció különböző szintjeire. Az interakció legegyszerűbb formája, hogy a nézőket bizonyos szövegrészeket visszaismétlésére kérik. Ezzel a formával él a légtalmi előadás bevezetője:

*„Légtalom, légyvédelem,
Ismételjétek el velem...”*

majd később

„Óvóhely, óvóhely, minden magyar háznak kell.”

Ezekben az esetekben tulajdonképpen inkább jelszavak betanításáról beszélhetünk, mint bármiféle hasznos tudás elsajátításáról.

⁹⁶ Jancsi belépője a daljáték első felvonásából:
„Én a pásztorok királya, legeltetem nyájam
Nem törődöm az idővel, a szívemben nyár van.
Szerelemnek forró nyara égeti a lelke,
Amióta azt a kislányt egyszer megöleltem.
Be-be járok a faluba, édes Iluskámhoz,
Az én nevem, az én nevem Kukorica, Kukorica János.”

A *KRESZ* előadás inkább az ismétlés eszköztét használja, bár a kisnyulak versikéjét valószínűleg megtanulták a gyerekek:

*„Ha a lámpa színe piros,
állj meg, továbbmenni tilos!
Hogyha zöld, de villogó,
maradj helyben, az se jó!
Hogyha zöld és úgy marad,
átmehetsz, mert már szabad!”*

Az interakció másik bevett formája, hogy a szereplők a nézők segítségét kérik, ezzel közvetlenebbül bevonva őket a történet világába, és magasabb státuszt is adva nekik. A *KRESZ* első változata is él ezzel a fogással, viszonylag bonyolult szabályok előzetes tudását és elmagyarázását várva a nézőktől. A második szövegváltozat már jóval egyszerűbb szabályokat tanít, többször ismételve. Az előadás során többször megszólítják a gyerekeket segítséget kérve – érdekes pillanat, amikor a Róka kéri, hogy bújtassák el: *„Drága aranyos gyerekek, bújtassatok el! Nem? Jó! Akkor majd én segítek magamon.”* Mint az idézetből is látszik, az interakciók szövege zárt, minden esetben egyféle választ vár el a nézőktől. Az ismétlés ügyes megoldása, hogy a történet végén a bizonytalan Nagyinak segíthetnek a gyerekek a közlekedésben, átismételve a darab során tanult szabályokat.

Gázálarctok és kék kutya – manipuláció látványban és zenében

Bár a bábszínház természetéből fakadóan nem szövegszínház, ez az alkalmazott színházi felhasználása megkívánta a drámai alapanyagok (és az ezekhez kapcsolódó rendezői megoldások) elsődlegességét. A szöveg mellett az előadások látványvilága és zenéje kevésbé hangsúlyosan, de szintén segíti a kitűzött cél megvalósítását.

A *KRESZ* előadás választott technikája, a paravános-kesztyűs játék a kicsiknek szóló bábjáték legnépszerűbb formája a korszakban, valószínűleg a gyerekek számára ismerős műfaj. Az egyszerű – a játszótér, néhány lakótelepi ház és a gyalogátkelőhely jelzésére szolgáló – sík díszletelemet látványos technikai trükkökkel egészítették ki: működő jelzőlámpákkal és szirénázó mentőautóval. Az előadás néhány dalát magnóról bejátszott alapra énekelték a színészek. A bábok textilből készült kesztyűsbábok, karakterüket tekintve talán érdemes észrevenni, hogy a szigorú és tekintélyes medve-rendőr bábja egyenruhába bújtatott aranyos

maci-figura,⁹⁷ és a Kékfény-riporter kutya figurája humorforrás is, hiszen a sok szirénafénytől kékült el.

A légtalmi előadás látványvilága sokkal inkább árulkodik a korról, amelyben létrejött. Büky Béla tere egy kétszintű paraván, mely alkalmas arra, hogy elkülönítse a pince és a háztető, illetve az ég szintjeit. A játék – a korban egyébként újító módon – többféle bábtechnikát is felhasznál: Légvédelmi Jóska felülről mozgatott marionett-figura (hiszen többnyire az égen szálldos, meglovagolva repülőjét), a többiek kesztyűsbábok. Az előadás (feltehetőleg a légi csata ábrázolásakor) árnyjátékot is használt. A bábok ruházatában sok az egyenruha: pilótaruha, nővérruha, cserkész-egyenruha, karszalag, sisak, gumibot és általában gázálarctok egészíti ki (hogy a nézők se féljenek felpróbálni a gázálarcokat a szünetekben). Akin nem egyenruha van, az hangsúlyosan magyaros ruhát visel, mint ahogy az előadást „magyaros zeneegyüttes” kísérte, és a Rákóczi-induló felcsendülése zárta.

Emlékkönyvek – a nézői visszajelzések forrásai

Az Állami Bábszínház tájcsoportjai utazásaikra már a kezdetektől vittek magukkal úgynevezett emlékkönyveket,⁹⁸ amelyekben a meghívó intézmények, művelődési házak, iskolák képviselői köszönték meg az előadásokat, jegyezték fel – természetesen elsősorban dicsérő – benyomásaikat a látott előadásról.

Ezek a füzetek furcsa keverékei a brigádnaplónak és az emlékkönyvek (miközben emlékeztetnek a hajdani bábosok vándorkönyveire is). Funkciójuk elsősorban az lehetett, hogy a színház vezetése képet kaphasson az előadások fogadtatásáról, egyszersmind igazolhassa a megfelelő színvonalú teljesítést a megrendelő felé – a jelen számára ezek a naplók viszont különleges forrást jelentenek még akkor is, ha a bejegyzés gesztusa formális és szabályozott.

A *KRESZ* előadás naplói a korban (is) divatos emlékkönyvekre hasonlítanak: a néző gyerekek által készített rajzokat a felnőtt vezetők, pedagógusok bejegyzései kísérik.

Mint arról már volt szó, ezeket az előadásokat a színház vezetése sokkal inkább kiegészítő tevékenységként kezelte, mint művészeti produktumként, így azokat hivatalosan pusztán mint gazdasági adatokat dokumentálta. Az emlékkönyvek gyerekrajzai alapján azonban lehet következtetni az egyes jelenetek színpadképeire, vagy arra, melyik jelenet ragadta meg

⁹⁷ Az előadás keletkezési koráról talán az árulkodik legjobban, ahogy mind a szövegben, mind a látványban megpróbálják szimpatikussá tenni a rendőr figuráját.

⁹⁸ Több tucat ilyen emlékkönyv található az OSZMI Bábtárának Kézirattárában. Az elemzésemben szereplő idézetek a *KRESZ* előadás 1974/75-ös évadát rögzítő füzetből valók.

legjobban a nézői figyelmet. Talán nem meglepő, hogy az általam átnézett rajzok többségén a baleset pillanata és a villogó szirénájú mentőautó tűnik fel.

Az írásos bejegyzések pedig arról árulkodnak, hogyan tekintenek a bábszínház műfajára, feladatára a pedagógusok. Szinte mindegyik méltatás az előadás erényeként jelöli meg, hogy nem pusztán szórakoztat, hanem jelentős segítséget nyújt az oktató-nevelő munkához; a megvalósítást ötletesnek és „játékosnak, élményt nyújtónak” találják. Érdekes megfigyelni, hogy maguk a pedagógusok többször hivatkoznak úgy a látottakra, mintha nem színházi előadáson, hanem egy alternatív tanórán vettek volna részt: az előadásra „műsor”-ként, „KRESZ-oktatásként” hivatkoznak, és többen kérik, hogy más hasonló, nevelési helyzetre reflektáló programot is hozzon létre a bábszínház.

A bejegyzések stílusának illusztrálásaként mégis egy olyan idézetet választottam, melynek szerzője színházi élményként jellemzi az előadást:

„Jelentem, hogy 1975. február 27.-én a XV. Árendás-köz 4-6 napköziotthonos óvodában az önök művészcsoportja gyönyörködtetett 240 gyermeket. Szeretném elmondani, megköszönni azt az élményt adó előadásmódot, kellemes hanghordozás, szép bábmozgatás, esztétikus eszközök kapcsán nyújtottak. Nevelőmunkánk részeként kapcsolódott a mondanivalóval: a közlekedés témához, melyből, ennyire nem játékosan részesültek gyermekeink. Óvodánk kapuit Önök előtt nagyra tárjuk, s amikor idejük engedi jöjjenek és hozzanak hasonlóan jó élményt adó darabot. Nagy szeretettel -az óvoda vezetője, nevelőtestülete, és a 240 kisgyerek nevében.

Fekete Gyuláné v. óvónő”

Miért a báb?

Úgy tűnik, a báb műfaja különösen alkalmas pedagógiai – vagy eseteinkben inkább társadalompolitikai – célok közvetítésére. A bábszínházi alkotók maguk is szívesen hivatkoznak a báb pedagógiai, nevelői hasznosságára – így Büky vagy Szilágyi is – a műfaj létjogosultságát bizonyítandó. A pedagógiai szándék érvényesítésének értelemszerűen elsődleges célközönsége a gyerekközönség – a báb mint választott médium legitimizálja a manipuláció érdekében felhasznált olyan tömegkulturális műfajokat, mint a krimi vagy a háborús filmek. A hatás elsődleges eszköze emellett a bábfigurákkal való érzelmi azonosulás lehetősége (legyen az a gyerekekhez hasonló kedves állatfigura vagy szuperhős). A bábszínházban a légitámadás vagy a közlekedési baleset formájában az „elrettető példa” ábrázolhatóvá válik: a gyerekszínházban szinte kötelező, feszültségoldó happy ending mellett

a felnőttek számára is megnyugtató a tudat, hogy a bábfigura valójában sohasem sérülhet vagy halhat meg.

Minden hasonló eszmefuttatás azonban érvényét veszti, ha a bábszínház nézőterén felnőttek foglalnak helyet – márpedig a műfaj emancipációjához erre van szükség. Szilágyi Dezső válasza a dilemmára egyrészt az, hogy elismeri: a felnőtteknek szóló bábelőadás csak rétegművészet lehet, így viszont alkalmas a kortárs formákkal való kísérletezésre. A felnőtt néző számára a báb filozofikussága lehet elsődleges, a Szilágyi által emlegetett „gondolati bábszínház” a modern ember egzisztenciális dilemmáira reflektálhat.

Az Állami Bábszínház műsorán a bábkarék sorozata után a filozofikus bábszínházi irány egyik első állomása a *Bábuk és emberek* 1966-ban.⁹⁹ A kortárs nyugati szerzők megjelenése azonban ideológiailag kényes terep – a nézők gondolatainak helyes mederbe tereléséhez (vagy inkább a lehetséges politikai támadásokat kivédendő) pedig egy szintén hagyományosnak tekinthető, a nézőt közvetlenül megszólító színházi megoldás kínálkozik: a konferanszié eligazító szövegei.

⁹⁹ A Szilágyi-korszak első jelentős felnőttelőadása az 1964-ben bemutatott *Szentivánéji álom*, Szőnyi Kató rendezésében.

BECKETT BÁBSZÍNPADON, NÉMI MAGYARÁZKODÁSSAL: JELENET SZÖVEG NÉLKÜL¹⁰⁰

Samuel Beckett pantomimje, a *Jelenet szöveg nélkül* (*Acte sans paroles*) 1956-ban íródott, ősbemutatójára 1957-ben került sor a londoni Royal Court Theatre-ben. Nem telik el tíz év, és a darab – több éves kísérletezés után – az Állami Bábszínház műsorára kerül, a *Bábuk és emberek* című, három egyfelvonásost felvonultató felnőttelőadás részeként.

A gyorsnak mondható magyarországi ősbemutató arra utal, hogy a Bábszínházban létezik egy, a kortárs nyugati színházra (is) figyelő szellemi műhely, és a színház vezetése elég ügyes és körültekintő ahhoz, hogy politikailag is legitimálja „kísérleti” előadásait.

Az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiója

Az intézmény történetében 1958-ban kezdődik az a folyamat, amely majd a Kísérleti Stúdió első, 1966-os bemutatójához vezet. Ekkor kerül a bábszínház élére mindössze harminchat évesen Szilágyi Dezső, aki határozott esztétikai elképzelésekkel és nagyívű tervekkel kezd munkának. Egyik legfontosabb feladata a társulatépítés és a bábos képzés megszervezése, hiszen a magyar bábművészetnek ez időben szinte nincsenek professzionális alkotói. Központi probléma a bábszínészek hiánya, ennek orvoslására hozza létre Szilágyi – a színiakadémiai képzés mintájára – a kétéves bábszínészképző tanfolyamot. 1960-ban indul az első évfolyam,¹⁰¹ a tanfolyam hallgatói szinte azonnal bekapcsolódnak a színház munkájába, szerepeket kapnak, és tájcsoporthoz járják az országot, de dolgoznak a bábkészítő műhelyben is.

A stúdiós fiatalokat Szilágyi kísérletezésre buzdítja, azzal az ígérettel, hogy a kiemelkedő produkciónak a színház műsorára tűzi. Ezekből az etűdökből jönnek létre aztán a Kísérleti Stúdió bemutatói.

A stúdióban folyó munka remek terep egyrészt a formai kísérletezésre, a legkülönbözőbb bábtechnikák (bunraku, árnyjáték, maszkos játék stb.) kipróbálására és elsajátítására, másrészt

¹⁰⁰ Bemutató dátuma: 1966. március 7. (felújítások: 1972. január 14., 1979. április 20., 1986. november 15.); Társulat: Állami Bábszínház; Rendező: Szőnyi Kató; Fordító: Galamb György; Zeneszerző: Russ Conway; Báb- és díszlettervező: Koós Iván; Játékmester: Pataky Imre; Színészek: Pataky Imre, Kaszner Irén, Gyurkó Henrik, Rebró Mara, Kárpáti Gitta.

1979-ben bemutatásra kerül Beckett másik némajátéka is Balogh Géza rendezésében, ekkortól a *Jelenet szöveg nélkül I.*, vagy *Szomjúság* címmel hivatkoznak a jelenetre, megkülönböztetve a másik Beckett-műtől (*Jelenet szöveg nélkül II., A és B úr*).

¹⁰¹ Az Állami Bábszínház stúdiója sokáig az egyetlen, hivatalos bizonyítványt adó bábszínész (és később bábkészítő) képzés. 1995-ben, a Színház-és Filmművészeti Főiskola bábszínész képzésének indulásával szűnik meg.

lehetőséget ad arra, hogy a kortárs drámai alapanyagok (Ionesco, Mrożek, Beckett vagy akár Örkény) feldolgozásával lehessen újragondolni a felnőtteknek szóló művészi bábjáték lehetőségeit.

Az innovatív műhelymunka azonban több szempontból is – Balogh Géza¹⁰² szavait kölcsönözve – „csalóka játék.”¹⁰³ Bár mindenki megvalósíthatja az ötletét, az első bemutatót – legalábbis egy újságcikk híre szerint – KISZ-pályázat előzi meg,¹⁰⁴ az alkotók keze erősen kötve van, és a bemutatóig természetesen csak azok a jelenetek juthatnak el, amelyek elnyerik Szilágyi tetszését (vagy valószínűleg eleve az ő, vagy a színház vezetésének inspirációjára születtek). És természetesen meg kell felelni a külső, politikai elvárásoknak is; Ionesco *Kopasz énekesnő*-jét, amely szintén a Bábuk és emberek egy darabja lett volna, nem engedik bemutatni.¹⁰⁵ A Beckett-jelenetet valószínűleg az teszi elfogadhatóvá, hogy 1965-ben a Thália Stúdiószínpadán már bemutatták a *Godot-ra várva*-t.

A *Jelenet szöveg nélkül* keletkezésének története jól mutatja ennek az – olykor nem is túl finom eszközökkel élő – manipulációnak a működését. A Beckett-pantomim ötlete eleve nem a stúdiósoktól származott, a fordító-színész, Galamb György¹⁰⁶ ajánlotta a figyelmükbe a darabot. Galamb egyéb fordításai is megtalálhatók a Budapest Bábszínház archívumában mint javaslatok a Kísérleti Stúdió további bemutatóihoz, így Ionesco, Marinetti jelenetei (bár utóbbiról megjegyzi, hogy tudja, nem éppen „persona grata”). A javaslat árulkodik a színház ambícióiról és – mint az a Beckett-jelenet történetéből kiviláglik – a stúdió működtetésének egy valós motivációjáról is: „Nagyon ingatag ábránd lenne, hogy ne csak az *Obrascov* – meg más társulat szerepeljen a párizsi *Bobinot* színpadán, hanem egy magyar együttes is, speciálisan francia darabokkal, a gerincében Beckett, Cocteau, Picasso stb. nevével?”¹⁰⁷

A darabot tehát nem a színészek választották, mint ahogy a mozgatási technika is adott volt – a stúdiós képzésben épp a bunrakut tanulták¹⁰⁸ –, és a jelenet egyetlen bábjának is megvolt a

¹⁰² Balogh Géza (1936-) rendező, színháztörténész, 1957-től az Állami Bábszínház tagja, több bábtörténeti munka szerzője.

¹⁰³ A Kísérleti Stúdió működéséről I. Szántó Viktória beszélgetését Balogh Gézával, <https://szinhaztortenet.hu/interview/-/record/ITV18521?from=szinhaztorteneti-forum>, Letöltés:2018. december 9.

¹⁰⁴ Urbán Gyula: Egy kamara színpad története. *Szocialista Művészetért*, XI.évf.4.sz., 1966. április, 5. A szerző az Állami Bábszínház fiatal rendezője.

¹⁰⁵ „...hogy erről volt-e levélváltás? Aligha. Soha nem volt levélváltás a hatalommal, mindig mindent szóban intéztek, nehogy nyoma maradjon. Még a Ionescót is úgy tiltották be, hogy »de ezt ugye nem gondolják komolyan.« mondta Aczél elvtárs.” – mondja Balogh Géza, a színház rendezője az idézett interjúban.

¹⁰⁶ Galamb György (1918– 2000): bábszínész. A Színiakadémia növendéke volt 1940-ig. 1940-től 1947-ig a Nemzeti Színház tagja, majd 1947-ben a Kísszínházhoz került. 1951-ben szerződött az Állami Bábszínházhoz. 1979-ben ment nyugdíjba.

¹⁰⁷ Galamb György: *Műsor-ajánlatok a Kísérleti Stúdió munkájához*, 1972. február 25., Kézirat. Budapest Bábszínház archívuma

¹⁰⁸ Az előadás létrejöttének körülményeiről, illetve a bábmozgatás technikai megvalósulásáról Gyurkó Henrik bábszínész személyes közléseire támaszkodom.

tervezője Koós Iván személyében. Ráadásul az alkotótársak is szinte véletlenszerűen kerültek egymás mellé: a színészképző stúdió ugyanazon tájcsoportjának tagjai voltak. A színészi-alkotói feladat tehát elsősorban a báb mozgatásának aprólékos kidolgozása és begyakorlása volt, erre viszont a bemutatóig évek álltak rendelkezésre. A jelenet valószínűleg már a hatvanas évek legelején elkészült, a zártkörű bemutatóra (inkább „megnézésre”) azonban csak 1965 decemberében került sor, ekkor derült ki, hogy a *Jelenet...* a színház műsorára kerülhet. A Beckett-egyfelvonásost a színház „államosította”, rendezőként Szőnyi Kató neve került az alkotók közé, és hamarosan az eredeti színészcsapatot is megbontották: azok vették át a mozgatók helyeit, akik amúgy is játszottak a külföldi turnékra induló produkciókban.

A Kísérleti Stúdió arculatát, esztétikáját elsősorban a bábszínház ezekben az években formálódó művészeti vezetése határozta meg: Szilágyi Dezső mellett Koós Iván tervező és Szőnyi Kató főrendező.

A Kísérleti Kamara Színpad (ez az elnevezés szerepel az esemény meghívóján) első bemutatójára 1966. március 7-én került sor. A műsor címe (*Bábuk és emberek*) tematikailag igyekszik összefogni a három egyfelvonásost. A *kopasz énekesnő* helyére Wolfgang Weyrauch *A japán halászok* című műve kerül, amely eredetileg hangjátéknak íródott, és a nukleáris halálfélelem témáját dolgozza fel (ez Ország Lili tervezői bemutatkozása a Bábszínházban), a második darab a *Jelenet szöveg nélkül*, melyet Mrożek *Strip-tease* című darabja követ óriásbábos-maszkos technikával.

A hivatalos bemutató meglehetősen csendben zajlik. A *Bábuk és emberek*-hez nem készül plakát vagy szórólap, a szereposztásról egy gépelt lap tájékoztatja a meghívott vendégeket, köztük néhány újságíró. Az előadás továbbjátszását korlátozzák, havi egy-két alkalommal tűzi műsorára a színház.

Beckett, a bábszerző

A Beckett-jelenet egy három önálló részből álló, egyestés produkció középső darabjaként került először színpadra. A *Bábuk és emberek* darabjai között elsősorban tematikai-filozófiai kapcsolat kereshető, mint az a jeleneteket összekötő szöveg is sugallja: „*Műsorunk összefogó címe (...) egyfajta gondolati egységre utal, legalábbis abban az értelemben, hogy – akár az életben, úgy egyes színpadi alkotásokban is, elmosódnak a kontúrok, s első látásra emberek helyén bábukat találunk, s megfordítva...*”¹⁰⁹, megteremtve az előadás kontextusát.

¹⁰⁹ A *Bábuk és emberek* összekötő szövegének kézírata, a Budapest Bábszínház archívumából, a szerző megjelölése nélkül.

A *Jelenet szöveg nélkül (Acte sans parole)*¹¹⁰, Beckett 1956-ban írt darabja műfaját tekintve pantomim, olyan szöveg nélküli előadás, amely kizárólag a színész gesztusaiból épül fel. A jelenet szövege tehát nem más, mint egy cselekvés- és eseménysor leírása, a koreográfia rögzítése.

A jelenet egyetlen szereplője névtelen Akárki-figura. Az előadás kezdetén háttal bependerítik a színpadra, ahová, valahányszor távozna, újra és újra visszalökik. A színpadon vakító fény, sivatag, ebbe a térbe ereszkednek a zsinórpadlásról füttyjelzés után különféle tárgyak. A szereplő tanulja ezt a világot, a tárgyak (olló, kötél, kockák) funkcióját, miközben igyekszik szert tenni egy üveg vízre. Valahányszor elérné célját, a tárgyak valamilyen módon elérhetetlenné válnak számára – ebben a világban minden cselekvés, így az öngyilkosság is lehetetlennek tűnik. A jelenet végén a szereplő feladja ezt a játékot, akkor sem nyúl a víz tán, amikor végül elérhetővé válik – csak ül a földön és a kezét nézi.

A szöveg pontosan leírja a színész minden gesztusát; ezeknek a gesztusoknak a rigorózus, pontos ritmust előíró, minimalista rendszere különösen érdekessé válik a jelenet bábszínházi adaptációja kapcsán.

A bábszínházi dramaturgia egyik alapvető kérdése, hogy a választott alapanyag alkalmas-e vagy hogyan tehető alkalmassá a bábos adaptáció számára. A *Jelenet...* szinte tálcán kínálja magát bábszínpadra: egyrészt Beckett drámai világa, enigmatikus képekre épülő fogalmazásmódja, képzőművészeti érdeklődése eleve közelíti a bábműfajhoz, nem beszélve arról, hogy a színész munkájáról való elképzelése leginkább Craig Übermarionett-elképzeléséhez hasonlítható.¹¹¹

Másrészt a némajáték, pantomim-műfaj – amely alapvetően a mozgásra épül – történetileg is közel van a vásári bábjáték vagy a maszkos játékok műfajaihoz.

„A pantomim sokkal fontosabb szerepet töltött be Beckett színházában, mint azt a kritikusok hajlandóak elfogadni. Mintha vonakodnának belátni, hogy egy ennyire egyértelműen intellektuális szerzőre, mint Beckett, ilyen erős (és hosszan tartó) hatást fejthettek ki azok a látszólag durva, egyszerű és ócska burleszktrefák, amelyeket Keaton, Chaplin, Stan és Pan, vagy a Marx fivérek filmjeiben látott. Pedig így van. A fenti előítélet hívei nem ismerik fel, hogy

¹¹⁰ Beckett drámáinak magyar nyelvű kiadásában, Bart István fordításában a *Némajáték* címet kapta a darab (in: Samuel Beckett: *Drámák*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970.)

¹¹¹ A *Jelenet szöveg nélkül* szereplőjéről például így nyilatkozott: „he is just human meat or bones” – a színész valóban nem több testnél, mozgatott bábnál. (Lamont, R.C.: To Speak the Words of „The Tribe”. The Wordlessness of Samuel Beckett’s Metaphysical Clowns. in: Burkman, K.H. (szerk.): *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*. London and Toronto, Fairleigh Dickinson University Press, 1987., 56-72.)

a pantomim és a gesztusok mögött milyen összetett gondolatok húzódnak meg. A pantomimban például nagyon gyakran szerepelnek egyszerre konkrét, egyértelmű és átvitt jelentésű, kétértelmű elemek, és ez Beckett esztétikájának is fontos jellemzője.” – írja John Haynes, John és James Knowlson Beckett képi világáról írt könyvükben¹¹² - a burleszkről vagy a pantomimról írt soraik akár a bábszínházra is vonatkozathatók.

A *Jelenet szöveg nélkül* bábszínházi példánya¹¹³ – némi húzástól eltekintve – az eredeti mű szöveghű fordítása, dramaturgiai változtatások vagy bármilyen megjegyzés, utalás nélkül, ami a bábszínházi megjelenítés sajátosságaira vonatkozna (pl. bábtechnika jelölése, a bábtechnikának megfelelően a szükséges színészek számának meghatározása). Az előadásban megjelenő, az eredeti Beckett-koreográfiától való eltéréseket ezért a rendezés kérdéseinél tárgyalom.

A rendezés – Ki mozgat és hogyan

A *Jelenet szöveg nélkül* a hatvanas évek legelején, az Állami Bábszínház öt fiatal stúdiósának kísérleteként jött létre. Bár a darabválasztásban és a tervezői munkában is kaptak segítséget, a jelenetnek tulajdonképpen nem volt rendezője. Balogh Géza és Gyurkó Henrik visszaemlékezései szerint az előadás lelke, egyben a báb főmozgatója Pataky Imre¹¹⁴ volt, az ő és Kaszner Irén kezdeményezésére jött létre a produkció. Amikor a bábszínház vezetése a bemutató mellett döntött, akkor kapott rendezőt a csapat Szőnyi Kató személyében. Szőnyi Kató jegyzi rendezőként a *Bábuk és emberek* mindhárom darabját, bár a Beckett-mű esetében kész, évek alatt begyakorolt előadást és koncepciót vett át, szerepe inkább a mozgások beállítására, pontosítására korlátozódhatott.¹¹⁵ Ez a folyamat nem lehetett fájdalommentes – a „szerzői jog” legalább részleges elismerését jelzi, hogy Pataky játékmesterként szerepel az alkotók között.

A Beckett-jelenet feketeszínházi előadás, egyetlen bábfigurával – az előadás koncepciója, a legfontosabb rendezői döntések (mint a bábszínházban általában) már a tervezőasztalnál megszületnek. A legfontosabb rendezői döntést ez esetben Koós Iván tervező hozta azzal, hogy

¹¹² Haynes, John—Knowlson, James: *Beckett képei*. (ford. Dedinszky Zsófia), Budapest, Európa Könyvkiadó, 2006., 136.

¹¹³ A *Jelenet szöveg nélkül* több példánya és gépelt másolata is megtalálható a Budapest Bábszínház archívumában, ezek közül a legkorábbi bekötött példány az 1967. augusztusi keltezésű, és érdekessége, hogy mindkét Beckett-némajáték szövege szerepel benne, bár a *Jelenet szöveg nélkül II.*-t majd csak 1979-ben rendezte meg Balogh Géza.

¹¹⁴ Pataky Imre (1933-2000) bábszínész, 1960-tól haláláig az Állami Bábszínház művésze.

¹¹⁵ A színházi legendárium szerint Szőnyi inkább játékmester volt, mint rendező – a Szilágyi Dezső—Koós Iván—Szőnyi Kató hármásban ő volt a végrehajtó, aki az igazgató és a vezető tervező koncepcióit színpadra állította.

Beckett névtelen Akárki-figuráját bohócként fogalmazta meg. Az erősen stilizált, de jól felismerhető Pierrot-figura, a báb mechanikája által adott mozgatói lehetőségek kijelölik a jelenet értelmezésének lehetséges határait: a bohóctréfa felé való elmozdítás könnyíteni látszik a beckett-i világ könyörtelenségén, megengedve akár a paródiaként való értelmezést is, ugyanakkor a bohóc-archetípus évszázados hagyománya mégiscsak az emberi esendőség iránti részvétre és az igazság minden hatalom ellenében való kimondására is emlékeztet.

Ez a többértelműség a báb mozgatójában már kevésbé érvényesül. A jelenet cselekménye alapvetően követi a Beckett-koreográfiát, az aprónak tűnő változtatások azonban felvetik a kérdést, hogy a Beckett meghatározta színészi gesztusok mennyiben adaptálhatók bábra vagy legalábbis a választott technikára.¹¹⁶

A némajáték a cselekvések és nem-cselekvések váltakozó ritmusára épül. A cselekvések sora a bohóctréfák megszokott sémáját erősíti: az előadásban a beckett-i szöveghez képest több az elvágódás-felkelés, és minden mozdulat felnagyítódik (a báb nem belökik a térbe, hanem a saját lábában botlik el, a kockáról leesés cigánykerékben ér véget). A báb egyéb mozdulatai – báb voltából adódóan – az attrakció izgalmával hatnak: a kötélre mászás, körömvágás, lasszóvetés is mind egy-egy mozgatói bravúr, és nem hétköznapi cselekvés.

De az igazi problémát a nem-cselekvés jelenti a bábszínpadon: a konvenció szerint a báb akkor él, ha mozog, a mozgatójától elhagyott vagy mozdulatlan báb halott. A rendezés nem vállalja a konvenció felszámolását, így mozgásba fordítja a beckett-i nem-cselekvést is: a két leggyakoribb utasítás, a „tűnődik”, majd a „nem mozdul” gesztusa a fej vakargatásának vagy a kéz nézegetésének gesztusává alakul, a báb mozgása szinte folyamatos, ami inkább a figura tehetetlenségét, mint a helyzet tragikumát erősíti.

Az előadás egyetlen helyen tér el radikálisan Beckett szövegétől, ez a befejezés. Az eredeti mű végén a kiürült színpadon az áhított vizesflaska a szereplő feje közelében, elérhető távolságban kering, de ő nem vesz róla tudomást, nem mozdul. A bábszínházi változatban azonban a figura az üveg után nyúl, majd félúton meggondolva magát legyint egyet. Ezután következik még egy befejező gesztus: fényváltás segítségével láthatóvá válnak a csuklyás mozgató színészek, akik halomba rendezik az előadás kellékeit, majd ráhelyezik a bábót, leveszik a csuklyát és meghajolnak. A végső, önleleplező gesztus hangsúlyossá teszi, hogy mindez játék volt csupán, mutatvány – bár a halott báb látványa sem kevésbé tragikus.¹¹⁷

¹¹⁶ Az előadás-rekonstrukció az előadás 1986-os felvétele alapján készült. PIM-OSZMI, BAdf/40/2016.

¹¹⁷ Gyurkó Henrik visszaemlékezése szerint ez a befejezés politikai nyomásra született: maga Aczél György nehezményezte a mű pesszimista befejezését, amit ezzel a gesztussal tettek elfogadhatóvá.

Illúzió egy síkban

Egy feketeszínházi bábelőadás esetében érdemes kettéválasztani a színészi játék kérdéseit, és külön tárgyalni a mozgó színészek munkáját, illetve a szerepet valójában hordozó báb esztétikáját.

A báb egyik fő sajátossága, hogy az ember-színésszel szemben anyagosságában nem tér el a köré épített világtól, egynemű és egységes lehet vele. Koós Iván fehér ruhás, fekete sapkás, maszk nélküli Pierrot-ja is jól szolgálja az előadás egységes, egyben fokozottan teátrális látványvilágát. A „Fehér bohóc” néven nyilvántartott bábja nem pusztán a *Jelenet szöveg nélkül* főszereplője. A bohócfigura, aki a színésztől a Samuka nevet kapta (Beckett neve után) az Állami Bábszínház „új-avantgárd” kísérleteinek ikonikus bábjaává vált.

A feketeszínházban csak a keskeny fényutca helyezett vagy abban mozgó tárgyak válnak láthatóvá, ennek a színpadnak azonban a technikából adódóan nincs mélysége, így a mozgás lehetősége eleve korlátozott, szinte csak síkban történhet. A játék egy, a néző számára nem látható fekete asztalon történik, melyet a nézőtér felé egy, a perspektívát érzékeltető kiegészítő elem („koporsó”) takar el.¹¹⁸ A koporsón festett textil borítás idézi a sivatag színeit. Ebbe az erősen redukált világba kerül be a báb, majd – a színpadi masinériát jelző és működésekor mindig megvilágított báb-gépezet segítségével – zsinóron lógatva érkeznek a különféle tárgyak. A világítás a szerzői utasításnak megfelelően egyenletes és vakító (nem is lehet más). A látvány erősen hangsúlyozza, hogy a jelenet egy színpadon történik, ezt erősíti a cselekvéseket strukturáló, a tárgyak érkezését jelző füttyszó és a színpadi gépezet mozgását kísérő, szintén ismétlődő zaj.

Beckett művében a füttyszó mellett John Beckett zenéje adta az előadás akusztikai alapját; ezen a téren a bábszínházi előadás erősen változtatott: a zajok nem éppen kellemes, monoton ismétlődése mellé, a báb mozgásának jellegét megjelenítve a Szamárinduló élénk, ám unalomig ismert dallama szól, a népszerű angol zongorista, Russ Conway 1962-es, *Lesson One* című feldolgozásában. A Szamárinduló harsánysága kíséri a báb cselekvési próbálkozásait, csetlésébotlását, míg a nem-cselekvések, a passzív szakaszok csendjébe hasít bele a cselekvésre felhívó füttty, ezzel is szinte a cselekvéssor mutatvány-jellegét aláhúzza.

A báb mozgótechnikájának kidolgozása, a megfelelő gesztusok megtalálása a bábszínész alkotói munkájának, alakításának része. Ha egy báböt több színész mozgat, ez az alakítás

¹¹⁸ Az előadás báb- és díszlettervei 2019-ben kerültek elő a Budapest Bábszínház archívumából, Palya Gábor kutatásának köszönhetően.

„megoszlik”, de össze is adódik: a Beckett-jelenet bohócának esetében három színész koncentrált összmunkája teremt egyetlen figurát. A feketeszínház ugyanakkor elrejti azokat a többletjelentéseket, amit ennek a mozgatósi technikának a látványa adhatna, a bunraku technika a *Jelenet...* esetében elsősorban az illúziót szolgálja.¹¹⁹ A néző akár nincs is tudatában, hogy a báb mögött több mozgató dolgozik, mint ahogy az előadásról megjelent kritikák¹²⁰ is csak Pataky Imre érzékeny bábmozgatóját méltatják (bár tény, hogy ő volt a báb főmozgatója).

És így fordulhat elő, hogy – bár a mozgató koreográfiájának begyakorlása nem könnyű – a színészek cseréje, ha a vezetőség érdeke úgy kívánja, egyszerűen megoldható. A *Jelenet...* több mint három évtizedes pályafutása alatt több szereposztást is megélt, illetve kettőzött szereposztásban is játszották. Pataky Imre haláláig¹²¹ volt a báb főmozgatója, untermannként a bemutató színészein kívül játszott az előadásban Erdős István, Szakály Márta, Varanyi Lajos, Juhász Ibolya. A külföldi turnék kezdetétől az eredeti ötfős színészi gárda négy főre csökkent (három mozgató a bábhoz, egy a kellékekhez).

A gyakori szerepátvételek ellenére a példányokban nincs nyoma a mozgató technikai rögzítésének, ezt a színészek egymásnak adták át. Így az is csak a színészi emlékezetben maradhatott meg, hogy a báb mozgatója nem a hagyományosan tanult bunraku technika szerint történt,¹²² hanem a két untermann úgy osztotta be, cserélte a pozíciókat, ahogy azt az adott mozdulat megkívánta.

Talán a fentiekből is kitűnik, hogy a Beckett-jelenet esetében a színészi munka elsősorban a báb mozgatójának magas szintű technikai kivitelezését jelentette, hiszen a néző számára a szerep megjelenítője a bábfigura.

A színész bábbá stilizálása, az ember bábbal való helyettesítése Beckett esetében kézenfekvőnek tűnik, az ember-báb viszony az előadás értelmezésének is központi kérdése lesz, ha nem is elsősorban esztétikai, mint inkább ideológiai értelemben: *„Azzal a helyes ötlettel, hogy az író elképzelve élő embert bohócruhába és maszkba öltöztetett, szinte kicsúfolását adták a beckett-i elgondolás vigasztalanságának. (...) Ilyen tragikomikus bohócmodorral szívesebben fogadjuk el az író számunkra idegen életfelfogását, mely szerint az, aki annyira*

¹¹⁹ Szilágyi bábesztétikája csak az illúziószínházat fogadta el, jó alapot teremtve az erről a mai magyar bábművészetben a mai napig tartó vitának. E helyütt csak annyit jegyeznek meg, hogy a hagyományos japán bunraku színházban a bábok mozgatói, igaz, feketebe öltözve és a főmozgató kivételével csuklyában, de a színes díszletek előtt nagyon is láthatóak voltak.

¹²⁰ Bálint Lajos: Bábuk és emberek. *Új Tükör*, 1966/16., április 19., 19., Szabolcsi Gábor: Bábuk és emberek. Kísérletek a Bábszínházban. *Népszabadság*, 1966. április 23., 7.

¹²¹ A *Jelenet* szöveg nélkül több mint három évtizedes szériájának végét Pataky Imre 2000-ben bekövetkezett halála jelentette. Helyét Gyurkó Henrik vette át, de ezután már csak egy-két előadásra került sor.

¹²² A bunraku báb főmozgatója a fejet és a jobb kezét, második mozgatója a bal kezét, harmadik mozgatója a lábakat mozgatja.

sem tudja hasznát venni a kötélnek, hogy segítségével a sóvárgott vizesüvegig fölmásszon, még azt a lehetőséget sem érdemlí, hogy fölakassza rá magát” – írja a bemutató után Bálint Lajos,¹²³ míg Iszlai Zoltán több mint tíz évvel később már szelídebben fogalmaz. Beckett alakjai „...ebben a légies közegben – bármily paradoxul hangzik – valahogy emberszabásúbbak lesznek; sokkal kevésbé anyaszomorító és elkedvetlenítő, mint amikor valódi színészek játsszák iszonyú sorsűzötteit. A Beckett-haláltáncok bábbal való »humanizálása« ismét Balogh Géának és (a klasszikus rendezését felújító) Szőnyi Katónak köszönhető.”¹²⁴ Molnár Gál Péter 1999-ben írt tanulmányában pedig – némi malíciával – kijelöli a Beckett-jelenet színháztörténeti helyét: „Beckett némajátéka (...) belopja az abszurd drámát, vagy ellenszínházat a szocialista realizmus megroggyant bástyái mögé. A halálsikoly bábdarabként elégedett brummogássá lett. A halálos életundor életörömmé változott át.”¹²⁵

Az előadás hatástörténete – Rendezői ankét és külföldi karrier

Az 1966-os bemutatót szerény sajtóvisszhang kíséri.¹²⁶ Ennek – a bábműfaj perifériális helyzete mellett – fő oka lehetett, hogy az előadás meglehetősen nagy esztétikai (politikai) vihart kavart. A bemutató után alig két héttel a Színházművészeti Szövetség rendezői tagozata vitát rendez a *Bábuk és emberek* kapcsán.¹²⁷ (A vita idejére már kiderül, hogy a Beckett-jelenetet a Művelődésügyi Minisztérium kifogásolja.) Vámos László, a rendezői szekció elnöke védelmébe veszi az előadást, szerinte az olvasva morbidnak tűnő darab azért, mert báb helyettesíti az embert, furcsa derűre tett szert. Szilágyi Dezső arra hivatkozik, hogy az előadás kísérlet arra, hogy felmérje, az új, európai bábszínházi törekvések eljuttathatók-e az értő magyar felnőtt nézőkhöz (felvállalva ezzel, hogy a művészi bábjátékot rétegművészetnek tartja). A vitán Bizó Gyula a minisztérium képviselőjében támadja erősen a Beckett-művet, mondván, benne rossz közérzetet kelt, valamint problematikusnak tartja, hogy a Bábszínház világszínházi törekvéseket követ. A vita eredménye, hogy ha korlátozott számban is, de a *Bábuk és emberek* a színház repertoárjára kerülhet.

¹²³ Bálint Lajos: *Bábuk és emberek*. *Új Tükör*, 1966/16., április 19., 19.

¹²⁴ Iszlai Zoltán: (Színpadra) átvitt értelem. *Élet és Irodalom*, 1979. május 5., 6.

¹²⁵ Molnár Gál Péter: Bábszínháztörténet, in: Balogh Géza (szerk.): *Bábszínház 1949-1999.*, Budapest, Budapest Bábszínház, 1999. 45.

¹²⁶ A bemutatóról szóló rövid híradásokon kívül két-három óvatos méltatás jelenik meg. Kivétel az *Új Tükör* két oldalas, képes beszámolója jelent, amelynek érdekessége, hogy az előadást kísérő politikai „botrány” ellenére a lap címlapján a *Strip-tease* jelenete látható.

¹²⁷ A vita anyagát részletesen ismerteti Selmeczi Elek, majd rá és saját emlékeire hivatkozva Balogh Géza is. A rendezői ankét jegyzőkönyve a PIM-OSZMI Kézirattárában található: *A Magyar Színházművészeti Szövetség iratai*. Állami Bábszínház, Jegyzőkönyv, 1966.

Míg a magyar közönségnek csak egy szűk rétege találkozhatott a Bábszínház progresszív kísérleti előadásaival, a Beckett-jelenet komoly nemzetközi sikereket ért el, gyakorlatilag körbeutazta a világot. 1969 és 1998 között az előadást játszották Csehszlovákiában, Ausztriában, Olaszországban, Franciaországban, Indiában, Jugoszláviában, az NDK-ban és az NSZK-ban, Nagy-Britanniában, Dániában, az Egyesült Államokban, Svájcban, Hollandiában, Tajvanon és Görögországban.

Hogyan kell nézni: a konferanszié mint nézőnevelő eszköz

Az *Bábuk és emberek* három jelenetét konferanszié-szövegek kötötték össze, amelyek egyszerre alkalmasak az átdíszítési idők kitöltésére, a bábkabaré hagyományának felelevenítésére és a nézőnevelésre – egyben a várható ideológiai támadások kivédésére.¹²⁸

A konferanszié szöveg szerzősége bizonytalan.¹²⁹ Az 1966-os bemutató gépelt meghívója az összekötő szöveg mellett Galamb György nevét szerepelteti, de lehet, ez pusztán annyit jelent, hogy ő konferálta az előadást (az ügyelői jelentések rögzítik, hogy ő vagy a későbbiekben más színész is konferál).¹³⁰

Az összekötő szövegek az egyes jeleneteket bevezetve szórakoztatóan próbálják elmagyarázni, hogyan is kell ezeket a jeleneteket nézni, mi volt az alkotói szándék és „mondanivaló”, miközben retorikájuk bőven él a kettős beszéd formuláival.

A szöveg bevezetőjében hangsúlyozza a bemutató „kamara” és „műhelygyakorlat” jellegét, kiemelve, hogy a Beckett-pantomim és a Mrožek-egyfelvonásos „*néhány fiatal művésziünk spontán munkával készült önálló kezdeményezése volt, a színház művészeti vezetésének intenciói alapján.*” Nem más ez, mint ügyesen felépített védekezés: egyszerre jelentékteleníti el magát az eseményt, és a kísérletezésre hivatkozva hárítja a vezetői felelősséget.

A Beckett-bemutatót a Thália Színház *Godot* bemutatójával legitimizálja, taglalva Beckett megítélésnek ellentmondásait. Ugyanakkor a szöveg feltárja – vagy úgy tesz, mintha feltárná – az alkotói, sőt a szerzői szándékot, egyben a néző felé irányuló elvárást, a kívánt hatást:

„Az író mintegy provokálja a nézőt ellentétes állásfoglalásra azzal szemben, ami a színpadán történik. Az egyik magyar kritikus írta a Godot nyomán: Beckett írói célja a fölrázás. Kegyetlen,

¹²⁸ Ráadásul az egyes műsorszámokat bevezető konferanszié-báb a vásári bábjáték hagyományának is része. A vásári konferansz-szövegek állandóan változtak, „s nem voltak mentesek bizonyos aktualizálástól.” vö. Belitska-Scholtz Hedvig: *Vásári és művészi bábjáték Magyarországon 1945-ig*. Tihany, Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1974. 42-43.

¹²⁹ *Bábuk és emberek* – összekötő szöveg. Kézirat. Budapest Bábszínház archívuma.

¹³⁰ Az 1972-es *Bábuk és emberek II.* összekötő szövegeit Elbert János írta, az ő neve már a plakátokon is szerepel.

keserű, kérlelhetetlen eszközökkel az ember önmagára ismertetése, és tiltakozás az embert embertelen helyzetben tuszkoló társadalmi körülmények ellen.”

A Beckett-jelenet bevezetőjében kiemeli, hogy szereplője a „*sem mire sem képes, vegetáló embertípust állítja elénk, azt a típust, amely a legtöbbször valami felsőbb lénynek a zsinóron rángatott bábja*”, majd a szerzőre hivatkozva emeli ki a jelenet bohóctréfa voltát, végül levonja a nem épp beckett-i konzekvenciát: „*nem a világ abszurd, csak bizonyos emberi látásmódtól, magatartástól válik azzá.*” A bevezető szöveg kijelöli ugyanakkor az előadás legfőbb problémáját: a bohóc-báb csetlése-botlása, a rendezés megoldásai mennyire könnyítik el vagy kérdőjelezik meg a Beckett-mű tragikumát.

RÉSZVÉTELI PROGRAMOK A BÁBSZÍNHÁZBAN – KEGYETLEN JÁTÉKOK

„A manipulációt senki sem bünteti.”

Kovács Ildikó¹³¹

A bábműfaj kihívásai a színházpedagógiában

Színházpedagógusi munkámban mindig is az érdekelt legjobban, hogy a magyar színházi nevelés gyakorlatában jól bejáratott foglalkozástípusokat (előadásokhoz kapcsolódó előkészítő és/vagy feldolgozó foglalkozásokat, beszélgetéseket)¹³² hogyan lehetne egyre inkább olyan performatív művészeti eseményekké alakítani, amelyek nem pusztán megérthetővé, de megélhetővé teszik a résztvevő számára a foglalkozásban (és az előadásokban) felkínált dilemmákat, helyzeteket.

Azokat a játékformákat és technikákat kerestem és keresem, amelyek az alkotó jellegű részvétel, az alkotó reagálás lehetőségét kínálják fel a résztvevőknek.

Ez a magam felé támasztott elvárás a bábszínház esetében különleges kihívásokkal jár. A bábszínház pedagógiájában az alkotás lehetőségét hagyományosan vagy a képzőművészet (bábkészítés), vagy az előadóművészet (bábmozgatás, bábozás) felől szokás közelíteni. Ezek a tevékenységek azonban általában időigényesek, a báb mozgatása (főleg, ha ezalatt a báb animálását értjük) pedig komoly készségeket és képzettséget igényel – márpedig számomra elengedhetetlenül fontos, hogy a program során létrejövő alkotás művészi-esztétikai értelemben is érvényes legyen.

Dolgozatom kereteit szétfeszítené egy hosszabb módszertani elemzés¹³³, de a formálódó módszertan rendszeréből kiemelnék két olyan elemet, amely segített ennek az ellentmondásnak a feloldásában, és a *Kegyetlen játékok* alkotói folyamatát is meghatározta.

¹³¹ Kovács Ildikó: Pinocchio. Rendezői gondolatok. in: *Színház*, 2002/9., 25.

¹³² A magyar színházi nevelés terminológiájához I. A színházi nevelési/színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriumát in: Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest, InSite Drama, 2017.

¹³³ Kutatásom következő fázisaként egy olyan módszertan kidolgozásán dolgozom, amely elsősorban a színházi nevelési, részvételi és közösségi színházi terület számára készül: olyan bábszínházi, tárgyszínházi, anyagszínházi gyakorlatok rendszerén dolgozom, amely elsősorban nem professzionális alkotónak jelenthet kapcsolódást a „dolgok színházához”. Eddigi eredményeimet többek között a *Bábszínház a szobámban* online műhelymunka keretein belül próbálhattam ki a gyakorlatban, 2021 januárjában.

A módszerről való gondolkozást elsősorban a báb és bábszínház fogalmának kiterjesztése segítette – abban az értelemben, ahogyan a kortárs bábesztétikában a tárgyak színházáról vagy a dolgok színházáról beszélünk. Ennek a színháznak a középpontjában a tárgy (object) áll. Mind a tárgyat manipuláló vagy animáló performer, mind a folyamatot saját képzeletével kiegészítő néző figyelme a tárgyban összpontosul, az alkotás centrumában az élettelen anyag áll.¹³⁴ A dolgok színháza tehát egyrészt nem feltétlenül igényli a figurális bábokat, másrészt a dolgok és anyagok nyújtotta projekciós felületek, a tárgyak mint jelentéssűrítő médiumok számtalan lehetőséget nyitnak a néző/résztevő alkotóként való bevonására. A résztvevők felé nem elvárás a tárgyak animálása, a bábozás, viszont a tárgyak válogatása, installálása, manipulációja az önkifejezés esztétikailag is érvényes lehetőségét nyújtja.

A bábszínházi részvételi programokban tehát mindig központi szerepet kap a vizualitás, a tárgy (vagy a báb) mint a jelentés hordozója, amely sohasem pusztán illusztrációs eszközként van jelen.

Ebből a képzőművészeti indítatásból szinte egyenesen következik, hogy számomra a „dolgok részvételi színházának” egyik legfontosabb inspirációs forrása a performanszművészet, mint ahogy a kortárs bábszínház is egyik történeti előképének tekinti azt: *„A lezárt művek helyébe az akció, a művészeti termék létrehozásának nyilvános folyamata lép. Ez a folyamat lényegében az anyagon és az anyaggal megy végbe, méghozzá provokáció és zavarkeltés céljából. A happeningekben, az akcióművészetben és a performanszokban a képzőművészek megnyitják alkotásaikat a teatralizáció felé, az ő programjuk máig a »művészeti zóna kiterjesztésében« áll. Átlépi művészet és nem-művészet határait. A képzőművész elhagyja műtermét és megteremti a maga színpadát. (...) A legkülönbözőbb médiumok felhasználásával arra törekszik, hogy gondolkodási folyamatokat indítson el, és tapasztalati mozzanatokot hozzon létre a néző számára és a nézővel közösen.»¹³⁵*

¹³⁴ Bell, John: Playing with Stuff: The Material World in Performance. in: Bell, John (ed.): *American Puppet Modernism. Essays on the Material World in Performance*. New York, Palgrave-Macmillan, 2008. 4-5.

¹³⁵ Joss, Markus: Az anyag, az esemény, a varrat. in: Joss, Markus—Lehmann, Jörg (szerk.): *A dolgok színháza. Báb-figura-és tárgyszínház*. (ford. Drozdik Bianka, Lázár Helga, Szilágyi Bálint), Budapest, Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2019., 199.

Kísérletek tárgyakkal, emberekkel – a *Kegyetlen játékok*

A *Kegyetlen játékok* Hoffer Károly tervező-rendezővel közös alkotásunk, olyan részvételi játék-sorozat, amelyben a felnőtt nézőket a bábszínház eszközeivel hívjuk közös alkotásra, gondolkozásra. Sajátossága, hogy minden darabja erősen inspirálódott az Állami Bábszínház történetéből, kötődik jelentős alkotóihoz, hidakat építve a már elfelejtett vagy elfeledni kívánt múlthoz.

A játékok leírásával nem a megvalósult eseményeket elemzem, célom a játékok dokumentálása, a dramaturgia és a szabályok kapcsolatának rögzítése. A játékokat próbáltam egységes szempontok mentén leírni, hogy egymással is összevethetőek legyenek. A tanítási drámaórák vagy drámás gyakorlatok leírásával ellentétben nem célom, hogy a játékok leírása alapján azok rekonstruálhatók vagy újrajátszhatók legyenek.

A leírások nem a játékok keletkezési sorrendjét követik, hanem inkább azt a folyamatot mutatják be, ahogy a részvételiség lehetőségei mutatkoznak meg, és az alkotói szerep egyre bonyolultabb lesz.

A játékok „alkotói manifesztuma”

A játékok alkotási folyamata során lefektettünk néhány olyan alapelvet, amely saját alkotói attitűdünket tükrözik:

1. Nem tagadjuk el, hogy a játék témájának választása és prezentációja az alkotókról is szól, saját világképük, véleményük jelen van, és ezt közölni is akarják. Felvállaljuk, hogy a játék lehet a résztvevők manipulálása, provokáció. A játék menetében vagy a játékokra való reflexióban erről kommunikálunk, vitázunk is.
2. Az alkotói hatalom a játék során – legalább részben – átadásra kerül. Az alkotói munka az előkészítésben, a feltételek megteremtésében, az esemény megkreálásában történik meg. A performatív gesztusok a résztvevőktől (is) érkeznek, nélkülük az esemény nem történhet meg.
3. A játékban legalább annyira jelentős és legitim a szabályok megszegése, mint a szabálykövetés. Saját következtetlenségünk is a játék része.¹³⁶

¹³⁶ A *Kegyetlen játékok* alkotói folyamatát nagyban inspirálták Szemessy Kingával folytatott beszélgetéseink és közös projektjeink, vö.: „Így röviden azt mondanám, a »jó módszer« receptjének fő hozzávalói – szerintem – a hosszú idő, általa az elmerülés, a következtelen vagy nem 100%-ig tisztázott (ezáltal közösen improvizálható) keretek, és a hatni hagyás – szemben a pörgetéssel, az óvatos felszínen maradással, a felülírhatatlan dramaturgiával, és a minden áron találni akarással.” Varga Nikoletta: Mi újság tánc, színház, nevelés? Interjú

4. A játékban a résztvevőknek nem kell alakítaniuk, szerepet játszaniuk, a felkínált keretek között mindenki önmagát képviseli. Így a szereplés kényszere és a tökéletlen színészkedés helyett van esély valódi gesztusok és reakciók megszületésére.
5. Jobban hiszünk az erős vizualításban, a felkínált képek metaforikus lehetőségeiben vagy a résztvevők mozdulatainak, pillantásainak, gesztusainak erejében, mint a szavakban.
6. Nem akarjuk magyarázni, elemezni a történéseket, nem akarjuk tudni, mi történt a résztvevőkben, de minden kérdésre válaszolunk.

A játékokban olyan szabályrendszert próbáltunk megalkotni, amely a résztvevőt egy folyamat részesévé teszi. Reméljük, hogy a játék során mindenkiben megszületik a saját története, ráismerése még akkor is, ha nem elvárás ennek kifelé történő artikulációja.

MI ÉS ŐK – A TÁRGYJÁTÉK LEHETŐSÉGEI A SZÍNHÁZPEDAGÓGIAI PROGRAMBAN

“A világ úgy van, hogy mi és ők, s aki az ők csoportjába tartozik, az nem ember, emberek csak a mi csoportunkban vannak. Az őket lehet úgy ütlelni, mint az állatokat, az őket meg lehet ölni, mert az ő elpusztításuk nem emberölés.”

Háy János: Apa lánya

A játék kontextusa

A *Mi és Ők* a Budapest Bábszínház *Apa lánya*¹³⁷ című bemutatójához, az előadást előkészítő színházpedagógiai programként jött létre. Az *Apa lánya* felnőtteknek szóló előadás, melyet Irena Sendler élete inspirált. Az előadás alkotói, Hoffer Károly és Pallai Mara az előadást megelőzően közösen kutatták Irena Sendler életét.¹³⁸ Az alapanyagból Háy János írt színdarabot, amely az általános emberi kiszolgáltatottságról szól a mindenkori háborús helyzetben, egy nő személyes történetén keresztül.

Irena Sendler 2500 gyereket mentett ki a varsói gettóból: altatót adott be nekik és koporsókban csempészte át őket a fal másik oldalára. Emberek sorsáról kellett döntenie, arról, hogy meddig tetszhalottak, és mikor lesznek újra élők – éppen úgy, ahogy a bábművészetben a báb mozgatója dönt a figura életre keltéséről és haláláról.

A játék és az előadás kapcsolódása – a világ úgy van, hogy mi és ők...

A darab és az előadás nem nevesíti Sendlert, élete inkább ihletforrásként szolgál egy általánosabb történet kifejtésére. A mottóban idézett gondolat jelentette a játék alapját, ennek a fajta megosztottságnak az ontológiája és működése érdekelt minket a tervezéskor. Izgalmas helyzetet hozott, hogy a játék egyik tervezője az előadás rendezője is egyben: míg az előadás egyik fő rendezői gondolata a bábok és a mentett gyerekek létezmódjának analógiájára épült,

¹³⁷ *Apa lánya*. Bemutató dátuma: 2018. december 13.; Társulat: Budapest Bábszínház; Szerző: Háy János; Rendező, látványtervező: Hoffer Károly; Dramaturg: Gimesi Dóra; Kísérőzene: Presser Gábor; Színész: Pallai Mara

¹³⁸ vö. az előadás ismertetője a Budapest Bábszínház honlapján <https://budapestbabszinhaz.hu/babszinhazeloadasok/apalanya/>

a foglalkozásban képileg és gondolatilag is máshonnan közelítettük meg a drámai alapanyagot, elszakadva az előadás történetétől. A játék az előadáshoz való kapcsolata elsősorban vizualitásában érhető tetten, illetve célunk volt egy olyan tágabb értelmezési horizont megnyitása, amelybe a Háy-darab mint rész illeszkedik be.

Inspirációk – székek és dobozok

A játék tervezésekor alapvetően fontos volt, hogy a résztvevők alkotó módon, és elsősorban a vizualitáson keresztül reflektálhassanak a felkínált játékhelyzetekre. Kiindulópontunk az előadás díszlete volt, amely doboz-falakból épült doboz, egyetlen székkal:

„A bábok – zsidó gyerekek és szülei – élet és halál között lebegnek, hol megmozdulnak, hol mozdulatlanul, rongybabaként fekszenek. A bábos életet ad és elvesz, a beesett arcú, csontvékony vagy éppen test nélküli bábok dobozokból kerülnek elő, majd oda is kerülnek vissza, így lassan megértjük, hogy a fiókokból álló tér egy urnatemető, benne maradni egyenlő a halállal. A gyerekek egy lyukon keresztül távoznak a térből fölfelé, Pallai Mara egy kötélre rögzíti ernyedtestüket, valaki pedig felhúzza őket, sosem tudjuk meg, mi lesz velük, csak azt tudjuk, hogy szabadok. Ide jut ki végül a főszereplő is, oldalt egy létrán mászik fel a doboz tetejére, új élet kezdődik számára.” – értelmezi ezt a teret kritikájában Puskás Panni.¹³⁹

A doboz mellett a játék másik meghatározó tárgya a szék. A foglalkozás tárgyjátékos lehetőségei arra a drámaiságra építenek, melyek a tárgyak viszonyában, installálásuk módjában jelenhetnek meg – ehhez erős inspirációt nyújtottak Schaár Erzsébet *Székek* című szoborkompozíciói, melyek alapján 1975-ben készült az Állami Bábszínház egyik fontos felnőtt-előadása, a *Székhistoria*¹⁴⁰, egyik első példája a tárgyjátékban rejlő drámaiság megmutatásának¹⁴¹: *„Biztosak lehettünk benne, hogy a színházművészet előbb-utóbb fölfedezi a maga számára Schaár Erzsébet szobrait. Schaár művészete csupa fanyar teátrális, sűrített elbeszélőkedv. (...) Székekben fejeződik ki az emberi dráma. Mintha Samuel Beckett világa*

¹³⁹ Puskás Panni: Kinek a börtöne? *Revizor Online*, 2019.02.27., <https://revizoronline.com/hu/cikk/7741/hay-janos-apa-lanya-budapest-babszinhaz/>, Letöltés: 2021. február 10.

¹⁴⁰ A *Székhistoriát* a Kísérleti Stúdió *Tárgyak és emberek* bemutatójának darabjaként mutatta be az Állami Bábszínház 1975-ben, Szilágyi Dezső szövegkönyvével, Szőnyi Kató rendezésében.

¹⁴¹ vö. Ellinger Edina: *Szubsjektív objektum. A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*. Doktori értekezés. Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2018. <http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2018/01/Ellinger-Edina-DLA-dolgozat.pdf>, letöltés: 2021. február 10., 34-40.

*jelenne meg székekben elbeszélve. Tagadhatatlanul Beckett világa ez, csak emberibb. Emberibb éppen azért, mert székeket ruház fel emberi jelleggel. Nem formában teszi ezt: jellemben.*¹⁴²

A játék vizuális világának tervezésekor – a bábszínház egy hagyományos fogásával élve – kicsinyített doboz-világokat hoztunk létre, melyeknek „lakói” apró szék-modellek. A székek installálásával vázolunk fel történetet, de ennek a történetnek a teljessé válása a résztvevők kezében van – a folyamatban a tárgyak átrendezésén, komponálásán keresztül, alkotóként vehetnek részt.

A játék tere és kellékei

A játékra ideális esetben két különböző térben kerül sor. A bevezető, „bemelegítő” rész semleges térben történik, míg a székek világának megismerése és a további részek zárt, sötétíthető, színházi jellegű teret igényelnek. Ebben a térben egymás mellett három alacsony padon található három fekete kartondoboz, tetejükkel kifelé, a résztvevők felé. A dobozokban három-három szék van, különféleképpen beállítva, ezeket a résztvevők a belépéskor még nem látják. Minden dobozhoz tartozik egy-egy fekete, állítható asztali lámpa. A teremben lévő párnákon lehet ülni, a párnák a játék egy részében a teret elválasztó határként szolgálnak.

A játékot két Játékvezető kíséri.

A játék menete

A játékban 12-24 fő vehet részt, az időtartama kb. 50 perc (tetszőlegesen hosszabbítható).

Felvezetés, előkészítés:

1. A résztvevők köszöntése, meghívása a játékra, bemutatkozás.

A játék előkészítő szakasza a játékba való megérkezést és a játék világába való bevonódást segíti. A bemutatkozás és a keretek ismertetése (időkeret, a részvétel módja, az egymással való kommunikáció módja) egyfajta szerződéskötés. Ez a szerződés azért fontos, mert a résztvevőt partnernek tekintjük, akinek joga van tudni, miben és miért vesz részt, és joga van akár a nem-részvétel mellett is dönteni.

¹⁴² Molnár Gál Péter: Színház bábukkal. in: Szilágyi Dezső (szerk.): *A mai magyar bábszínház*. Budapest, Corvina, 1978., 39.

2. „Ismerkedés.” A résztvevőket a Játékvezetők arra kérik, hogy a hangulat oldásaként játsszanak egy egyszerű „bemelegítő” játékot. A játékban körről körre aszerint alkotnak két csapatot a résztvevők, ahogyan a Játékvezetők által felkínált egyszerű döntési helyzetekre válaszolnak. A kérdések hétköznapi helyzetek alapján osztják ketté a játékosokat: teát vagy kávékat szeretnek-e jobban inni, a hegyekben vagy a tengernél nyaralnak-e szívesebben stb. Az egyik Játékvezető kérdez, míg a másik Játékvezető puszta érdeklődésre hivatkozva statisztikát vezet a csapatok arányairól. Az utolsó kérdésnél a Játékvezetők is csatlakoznak a két csapathoz, és szelfit készítenek velük.

Belépés a játék világába – a székek történelme

1. A Játékvezetők a résztvevőket átvezetik a játék terébe. Megkérlik őket, hogy úgy foglaljanak helyet, hogy jól lássák a dobozokat. Játékvezetői narráció: Egy olyan világba hívunk most mindenkit, ahol székek élnek. Ennek a világnak is van történelme, ennek a történelemnek három nagyon fontos eseménye látható a dobozokban. Ezek az események a székek történelmének utolsó száz évében történtek. A résztvevők feladata, hogy dobozról dobozra haladva együtt fejsék fel, mi történhetett a székek világában.

2. Történetmesélés. A teremben sötét lesz, a dobozok kinyitásakor a Játékvezetők felkapcsolják az installációkat megvilágító lámpákat. A történetet a résztvevők együtt építik, értelmezve az installációkat. Az értelmezések pontosítását a Játékvezetők kérdésekkel segítik, a kérdések a székek formájára, „cselekvésére”, a világítás jelentőségére, az installációk hangulatára és kapcsolatára vonatkoznak. A Játékvezetők nem törekszenek arra, hogy egységes narratíva jöjjön létre, lehetnek „alternatív történelmek” is.

A résztvevők alkotása – a székek jelene

1. A Játékvezetők elbontják az installációkat, a székeket egy közös dobozba helyezik. A résztvevőket arra hívják, hogy alkossák meg ők a székek történetének (az eddigiekből következő) jelenét. Ehhez azonban új szabályt vezetnek be: a székek világában külön gondolkoznak, akik a teát preferálják, és külön, akik a kávékat, tehát a bemelegítő játék választásai alapján osztódik ketté a csapat. A csapatok egy-egy új installációt alkotnak, egy-egy dobozban, három szék felhasználásával. A Játékvezetők is kettéválnak, és a párnák segítségével a teret is elválasztják.

2. Az installációk elkészülte után a határ egy ponton megnyílik, és a két csapat helyet cserélve némán megnézi a másik csapat alkotását, majd a területére visszaérve értelmezi azt.

Újabb törvények – határsértés és beavatkozás

1. Az egyik Játékvezető újabb törvényt hoz be: az ő csapatáé a hatalom, tehát nekik jogukban áll a másik csapat jelen-installációját megváltoztatni. A változtatást egy kijelölt csapattag hajtja végre.

A játék irányítása ettől a ponttól kezdve a játékosok kezébe kerül. A felajánlott cselekvési lehetőségekre adott számos reakció-lehetőség függvényében a játék többfelé ágazik. A folytatásnak vannak rögzített további pontjai, de ezekkel a Játékvezetők innen csak mint lehetőségekkel élnek, és számolnak azzal, hogy improvizálniuk kell. A játék kifutása teljes mértékben a résztvevőkön áll, a Játékvezetők csak a végpontot tudják megjelölni.

2. A beavatkozás. A kijelölt csapattag átmegy a másik csapat térfelére, végrehajtja a változtatásokat az installációban (amennyiben vannak ilyenek).

3. Újabb törvény. A székek világának újabb törvénye, hogy innen nem azok alkotnak egy csapatot, akik a teát vagy a kávékat szeretik jobban, hanem azok, akik a tengerpartot vagy a hegyvidéket részesítik előnyben – így meg kell változniuk a csapatok összetételének. A két csapatot a bemelegítő játék szelfije alapján ellenőrzik a Játékvezetők. A hatalom most annak a Játékvezetőnek a csapatához kerül, akik az előző körben az „áldozatok” voltak. A változtatás joga most az övék. Ez a pont tetszőleges számban akár ismételhető is.

Reflektív, záró szakasz

1. A Játékvezetők az idő leteltével (vagy egy megfelelő dramaturgiai pillanatban) megállítják a játékot, átvezetve egy közös beszélgetésbe.

2. A záró beszélgetés a játék élményére és tapasztalatára reflektál.

TTTÁRSAS – PERFORMATÍV TÁRSASJÁTÉK AZ ALKOTÓI SZABADSÁGRÓL

„Mindig vonzott a labirintus regéje, ez az emberiség egyik legősibb meséje. A ma és a múlt egyformán benne van a labirintusban, úgy érzem, hogy az életem, mindenki élete hasonlít a labirintus folyosóihoz, amit végig kell járnunk, mindig falakba, kapukba ütközve, irányt változtatva, eltévedve, továbbhaladva a mélyben lévő titkok felé.”

Ország Lili¹⁴³

A játék kontextusa

A Budapest Bábszínház 2017 őszén mutatta be *befalazva*¹⁴⁴ című produkcióját. Az előadás Ország Lili festőművész személyének és életművének állít emléket, aki évtizedekig állt az Állami Bábszínház alkalmazásában. Az emlékezés érvényes gesztusainak megtalálása mellett fontossá vált, hogy Ország Lili életműve megismerhetővé és a jelen közönsége számára is befogadhatóvá váljon. A Bábszínház kamaraszínpada ekkor vette fel Ország Lili nevét, és a bemutatóval egyidőben a színház épületében bábkiállítás nyílt a festőnő bábtervezői pályafutását bemutatóval.¹⁴⁵ A *TTTársas* az előadás kísérőprogramjaként, a színház színházpedagógiai programjának részeként jött létre.

A játék és az előadás kapcsolódása – az alkotó szabadsága

Az emlékezés talán legfontosabb pillanataként bemutatott *befalazva* című előadás erős áthallásokkal reflektál az alkotói szabadság és művészi autonómia a mindenkori hatalommal való konfliktusaira: *„Ha az előadásról nagyon sarkítva szeretnék beszélni, azt mondanám: arról szól, hogy mit jelent az egyén szabadsága akkor, ha ennek az egyénnek ez a szabadsága kívülről egy rezsím által korlátozva van. (...) Mennyire lehet szabadon léteznünk saját magunkon belül? Legalább a gondolatszabadságunk megvan-e? Vagy arra is kihat a külső*

¹⁴³ Egrý Margit (szerk.): *Labirintus. Ország Lili kiállítása*. Kiállítási katalógus, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 1980.

¹⁴⁴ *befalazva – in memoriam Ország Lili*. Bemutató dátuma: 2017. október 9; Társulat: Budapest Bábszínház, Gergye Krisztián Társulat; Szerzők: Ország Lili, Dragomán György, Gergye Krisztián; Rendező-koreográfus: Gergye Krisztián; Dramaturg: Gimesi Dóra; Bábtervező: Hoffer Károly; Díszlettervező: Zöldy Z Gergely; Jelmeztervező: Béres Móni, Zöldy Z Gergely; Színészek: Barabás Anita, Gergye Krisztián, Hannus Zoltán, Márkus Sándor, Pallai Mara, Radics Rita, Spiegl Anna, Szolár Tibor, Teszárek Csaba

¹⁴⁵ Bábok mögött. Ország Lili az Állami Bábszínházban. Budapest Bábszínház, Koós Iván Galéria, 2017. szeptember 30. – 2018 január 11., a kiállítási anyagot válogatta: Palya Gábor.

korlátozás? Ország Lili élete, munkássága jó példa erre a fajta lelki szabadságra és belső, lelki hadakozásra, azt gondolom.” - nyilatkozta a rendező, Gergye Krisztián.¹⁴⁶ A társasjáték tematikailag ehhez a rendezői gondolathoz kapcsolódik. Úgy gondoltuk, a hatalommal való szükségszerűnek tűnő konfrontáció, a hatalomhoz való viszony bonyolultságának vizsgálata (vagy éppen ennek hiánya és reflektálatlansága) nemcsak személyesen nekünk, de a játékban résztvevő kamaszoknak és felnőtteknek is örök dilemma.

Inspirációk – labirintus és táblás játék

A játék megalkotására magán az előadáson kívül az előadás tárgyának, Ország Lilinek életműve hatott erősen; kiindulási pontunk a festő Labirintus-sorozata volt.

A labirintus, Ország Lili életművének összefoglaló metaforája jól kapcsolható az előadás központi fal-metaforájához, a befalazás/befalazódás képeihez. A festmények táblakép-jellege hozta a táblás társasjáték vizuális ötletét, illetve azt a gondolatot, hogy társasjátékunk cselekménye egy labirintus építése, „falazása” legyen, a játék végére az előadás tere labirintussá változzon.

Ország Lili Labirintus-sorozatának több darabján megjelenik a tükör motívuma, melyet a labirintus közepében elhelyezkedő végső titokként értelmeztünk, és egy dobozba rejtve a játék kijelölt céljává tettünk.

A labirintus összetett szimbólumrendszerének elemzése itt nem lehet feladatunk, de érdemes kiemelni egy olyan sajátosságát¹⁴⁷, amely játékunkat összeköti Ország Lili festői világával. Ez a labirintus mint börtön képe Daidalosz mitológiai történetében: Minósz király büntetésül abba a labirintusba zárta be a nagy mestert, amit ő maga épített. A bezártság, a falak, amelyeket te építesz vagy épp köréd zárnak, a festőnő világának alapvető élményei, jelképes és konkrét értelemben egyaránt, ugyanakkor ez a szimbolika alkalmasnak tűnt arra is, hogy játékunkban megidézzük – a mítosz erejét némileg profanizálva és játékszerűvé téve – a hatalom szorításában alkotni vágyó művész életérzését. A foglalkozás résztvevői a játék során megépítik saját labirintusukat, mondhatjuk úgy is, egy profán beavatási rítuson mennek keresztül. A vizuális jelek elsődlegessége mellett ez a rítusjelleg teremtheti meg a bevonódás érzelmi

¹⁴⁶ Csatádi Gábor: “Befalazva ebbe a bábszínházba, amit most mi csinálunk!” Interjú Gergye Krisztiánnal. *Pótszékfoglaló*, 2017.10.03. <https://potszekfoglalo.hu/2017/10/befalazva-ebbe-a-babszinhazba-amit-most-mi-csinalunk/>, letöltés: 2021. február 10.

¹⁴⁷ vö. Santarcangeli, Paolo: *A labirintusok könyve. Egy mítosz és egy szimbólum története.* (ford. Karsai Lucia), Budapest, Gondolat, 1970., -22., 149. A szerző a labirintus szimbólumrendszeréről írt művét Ország Lili is ismerte, sőt olaszországi útjai során megismerkedett a tudóssal.

aspektusát és élményszerűségét az alapvetően intellektuális ismeretközléssel és elemzéssel szemben.

A játék terének és szabályrendszerének kialakítására a társasjátékok (pontosabb megfogalmazásban: táblás játékok) többszáz éves szimbolikája és alapvetően drámai jellege hatott – mint például az élő figurákkal játszott sakkjátszmák teatralitása és máig élő hagyománya. Játékunk arra az analógiára épül, ami talán a táblás játék—világmodell—színpad hármásával írható le. A táblára fellépés gesztusa a színpadra lépés gesztusával egyenértékű, ezért fontos, hogy a játék szereplői nem színészek, hanem maguk a résztvevők, akik nemcsak a történet fordulatait illetően dönthetnek, hanem – bizonyos megkötésekkel – ők hozzák létre a történetet. A Labirintus-játék képi megjelenítése a legősibb táblás játékok szimbolikáját követi: a *Ki nevet a végén?* kereszt alakú táblája a négy égtájat kijelölve segíti a világban való eligazodást, a *Kígyók és létrák*¹⁴⁸ négyzetrácsában az erények létrái és a bűnök kígyói határozzák meg a haladás lehetőségét és irányát – játékunkban a résztvevők által épített labirintus válik az emberi életút szimbólumává.

A játék tere és kellékei

A játék teréről szolgáló terem padlóján kétféle vastagságú fehér szigetelőszalag felragasztásával alakítottuk ki a 13x13 négyzetből álló játéktáblát, melynek mezőiben a játékosok mozognak. A szélesebb vonalak falakat jelölnek, ezeken a vonalakon a kapukat duplán leragasztott szigetelőszalaggal rejtettük el. A tábla középpontjában egy fehér kartondoboz áll. A doboz elérése, és a dobozba való beletekintés a játék deklarált célja. A doboz aljában tükör van.

A labirintus falának tégláiként fehér kartonlapok szolgálnak, ezeket a csapatok a játék kezdetén megkapják. A játék kezdeti szakaszában minden csapat kap egy-egy fehérre festett dobókockát, melyek szemben lévő oldalain T, TT és TTT szerepel. A szabályok rögzítését feliratok segítik, ezek a szabályok ismertetésekor kerülnek a terem falára. A játék hátralévő idejét egy laptop képernyőjére kivetített digitális óra mutatja, melyet minden játékos lát. A két játékvezető a tábla két oldalán, egymással szemben foglal helyet.

¹⁴⁸ Mindkét játék indiai eredetű. A *Ki nevet a végén?* játék az indiaiak nemzeti játékából, a pachisiből ered. Itt a kereszt alakú tábla a négy égtájat jelölte ki, a játékosok a középpontból indultak, és ide is tértek vissza, haladásukat a dobásokon keresztül a sors irányítja. A 16. században uralkodó Akbar császár minden palotája udvarára építtetett pachisi-táblákat, amelyeken udvaroncaival játszott, a figurákat rabszolgák személyesítették meg. A táblás játékok történeti és elméleti háttérének feltérképezéséhez nagy segítséget nyújtott a Kiscelli Múzeum játéktörténeti kiállításának anyaga és a kiállítás katalógusa: *Te jössz?! Kiállítás a társasjátékokról*. Kiscelli Múzeum, 2018. február 16 – április 9. Kurátorok: Bartók Flóra, Molnár Borbála.

A játék két kísérője a Moderátor és a Hatalom. A Moderátor a játékosok segítőtje és az idő felelőse, a Hatalom diktálja a szabályokat.

A csapatok helye a játék kezdetén a játéktábla négy sarkában van, kivéve a kijelölt csapattagot, aki a táblán mozog.

A játék menete

A játékban 12-24 fő vehet részt, időtartama min. 60 perc.

Felvezetés, előkészítés (szerepen kívül):

1. A résztvevők köszöntése, meghívása a játékra, bemutatkozás.

A játék előkészítő szakasza a játékba való megérkezést és a játék világába való bevonódást segíti. A bemutatkozás és a keretek ismertetése (időkeret, a részvétel módja, az egymással való kommunikáció módja) egyfajta szerződéskötés. Ez a szerződés azért fontos, mert a résztvevőt partnernek tekintjük, akinek joga van tudni, miben és miért vesz részt, és joga van akár a nem-részvétel mellett is dönteni.

2. Asszociációk kérése a játék terére: mire emlékezteti a résztvevőket?

A tér elemzése egy közös asszociációs bázis megteremtését szolgálja.

3. Négy csapat alakítása; a négy csapat a négy sarokhoz áll.

A csapatok alakítása önkéntes alapon történik, csak az a kikötés, hogy egyenlő létszámú csapatok jöjjenek létre. Mivel a játék későbbi szakaszában élünk a csapattagok egymás ellen való kijátszásának drámaiságával, az önkéntes csapatalakítás azt a célt szolgálja, hogy az egymást kedvelő játékosok alkossanak egy csapatot (természetesen amennyiben a résztvevők ismerik egymást).

A játék kereteinek meghatározása (a két játékvezető már felveszi a Moderátor és a Hatalom szerepét/attitűdjét, de ez a résztvevők számára még nem artikulálódik. A váltás csak a viselkedési attitűd és a szóhasználat apró változásaiban érhető tetten.):

1. A Moderátor narrációja.

A játék kontextusának ismertetése, a résztvevői szerep megajánlása: a résztvevők egy-egy alkotócsoporthoz tartoznak, akik egy fontos művet szeretnének létrehozni együtt. Határozzák meg,

milyen mű alkotására szövetkeznek, és írjanak fel négy alapvető feltételt, amelyek elengedhetetlenül fontosak a mű megalkotásához. Lehetnek ezek tárgyi vagy nem tárgyi feltételek. A megalakult csapatokat egy fikciós keretbe helyezzük, és célt is adunk nekik. A felkínált keret tűnhet akár nagyon távolinak is a mindennapi életben betöltött szerepektől, de mindenképpen ismerős és általában vonzó is. A Hatalom a lista készítéséhez odaadja az íróeszközt a csapatoknak, elkészülnek a listák.

2. A Moderátor további információkat ad a játék megkezdéséhez.

Az alkotás tere a játék tere, az alkotás „titka” a fehér dobozban rejlik, ezt kell elérni. Erre 25 perc áll rendelkezésre, az időt a Moderátor méri. Minden csapatnak van egy játékosa, aki a táblán mozog, döntéseiben a csapattagok segíthetik. A négy játékos a tér négy sarkáról indul. A vastagabb vonalak falakat jelentenek.

Belépés a játék világába

1. A Résztevő cselekvése: Fellépés a táblára.

A csapatok vezetői fellépnek a tábla négy sarkára, ezzel a szimbolikus gesztussal kezdetét veszi a játék; a játéktábla világmodellé, a játékosok útja az alkotási folyamat szimbolikus útjává válik. A táblára lépés pillanatát a játékvezetők megjelölt és ünnepélyes pillanatként emelik ki.

2. Az első szabad lépés. A Moderátor további információkat ad.

A mozgás szabálya: egy körben egy játékos 4 lépést tehet. Egy lépés egy mezőt jelent, átlósan nem lehet mozogni. Ha egy mezőre lép a játékos, az azt is jelenti, hogy az összes többi lehetőséget lezárja, lefalazza, ezekre a mezőkre papírlapokat helyezünk. A másik csapat által épített fal a többiek számára is akadály.

A Résztevő cselekvése: Az első körben minden csapat szabadon lépi le a 4 lépést.

3. Belép a Hatalom mint a játék szereplője, és korlátozza a táblán való mozgás lehetőségeit. Minden csapatnak átad egy dobókockát, amelynek szemben lévő oldalain T, TT és TTT látható. A Hatalom szabályai: Minden kör elején dobni kell, és a dobás határozza meg, hogy a csapat a Hatalomnál a Tiltott, a Túrt vagy a Támogatott kategóriába kerül. A kategóriák adják a további lehetőségeket, amelyek akkor derülnek ki, amikor egy csapat kidobja őket (tehát előfordulhat, hogy több kör is lemegy, mire mind a három lehetőségre fény derül). A dobás után a csapatok eldönthetik, hogy élnek-e a Hatalom által nyújtott lehetőséggel. Elutasíthatják a dobás következményeit, de ez azt jelenti, hogy abban a körben nem mehetnek tovább, így csökken az esélyük a doboz elérésére.

A játék körei

A játéknak annyi köre van, amennyi a tiszta játékidő 25 percébe belefér. Erre a Moderátor időről időre figyelmezteti a játzókat. Az idő előrehaladtával a játék feszültsége egyre nő, a csapatok egymással is harcolnak az időért – bár a játék szabályai szerint nem versenytársai egymásnak. A dobások alapján a Hatalom közli a T betűk jelentéseihez kapcsolódó szabályokat. Az értelmezést segítő táblákat a Hatalom elhelyezi a falra:

T=támogatott. 4 lépésedet lépésenként a Hatalom határozza meg

TT=türt. 2 szabad lépésed után a második két lépést a Hatalom határozza meg (a tiltás következményeként a szabad lépések száma csökken)

TTT=tiltott. Mind a 4 lépésed szabad, de ennek ára van:

- ✓ le kell húzni egy feltételt az alkotói listáról: ez már nem áll rendelkezésre
- ✓ egy csapattársadat elveszted: ő a Hatalom embere lesz a játék további részében
- ✓ a következő körben eggyel csökken a lehetséges lépéseid száma, már csak három, kettő, egy lépésed lehet

A csapatok haladása alapján a Moderátor kiegészíti és felfedi az eddig még nem ismert szabályokat:

- ✓ Ha egy csapat eléri a falat, a Moderátor feltárja az előre meghatározott kapuk helyét.
- ✓ Előfordulhat, hogy valaki „befalazódik”. Ilyenkor lehetőség van egy szabad lépést falbontásra váltani: a felvett falat azonban valahova le is kell rakni.

A szabályok teljes ismeretében a csapattagok a játék körei folyamán folyamatos párbeszédben/vitában vannak egymással és a Hatalommal, hiszen a Hatalom és emberei határozzák meg a lehetséges lépések nagy részét. Ezek a rövid párbeszéd, beszélők, nonverbális jelzések teszik a játékot színházszerűvé. Ugyanakkor a feladat megoldása továbbra is logikai-stratégiai döntéseket igényel, a kommunikáció intenzitása és a vitakészség a játék pillanatnyi helyzete szerint ingadozik.

A játék tulajdonképpen drámai helyzetek és szerepek sorát generálja, mellyel a játékosoknak kell megküzdeniük.

Ilyen helyzetek a Hatalommal és embereivel folytatott alkuk és viták, a Hatalom befolyásolására kidolgozott stratégiák, megvesztegetési kísérletek, a Hatalommal való kiegyezés gesztusai. A játék terepet biztosít ezeknek a viselkedésmódoknak a kipróbálására

úgy, hogy a játészó saját közösségétől visszajelzést is kap a választott stratégia megítéléséről: válassza bár a mártír, a forradalmár, a pragmatista, az áruló vagy a megalkuvó szerepét.

A játék vége

Az előre meghatározott időkeret leteltével véget ér a játék. Ha valamelyik játékos (akár többen is) elérte a dobozt, felemelheti a tetőt. A tető felemelésének gesztusa jelenti a játék befejezését, ezután a játékosok lelépnek a tábláról. A dobozba való beletekintés a játék utolsó, megjelölt pillanata.

Az utolsó fontos döntés a titok megosztásának vagy nem megosztásának módja. A táblán játészó játékos joga eldönteni, kivel és milyen módon osztja meg a doboz titkát.

Reflektív szakasz

1. Rátekintés a térre, új asszociációs kör: mivé változott? A bevezető kör asszociációs bázisa beépül a labirintus fogalmába.

2. Beszélgetés, kérdések

A reflexiót nem tartjuk a játékaik szerves részének, az eddigi tapasztalatok alapján azonban mindig erős igény mutatkozik valamiféle „kibeszélésre”: milyen érzés volt a játék különféle szerepeiben lenni – bábuként, csapattagként, a Hatalom embereként? Miben voltak mások ezek a szerepek? Milyen tapasztalatokat hozott a játék? A legfontosabb pillanatok kijelölése.

3. Lezárás. Ország Lili labirintusról szóló mondatainak felolvasása.

BECKETT-JÁTÉK – A RÉSZVÉTELI BÁBELŐADÁS

A játék kontextusa

A *Beckett-játék* a Színház-és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola színházi műhelyének keretében jött létre. A műhelymunkán a részvételi művészeti formákat vizsgáltuk, a kutatómunka gyakorlati eredményét 2017 januárjában, a Doktori Iskola műhelykonferenciáján prezentáltuk, ekkor mutattuk be az előadás első változatát.¹⁴⁹

Előadásunk kísérlet volt arra, hogy egy létező bábszínházi előadást, és annak anyagát alakítsuk úgy, hogy abban az előadás nézői érdemi beavatkozásukkal, alkotóként vehessenek részt. A játék alapjául az Állami Bábszínház 1966-os *Jelenet szöveg nélkül* című előadása szolgált. Beckett darabjában a magányos szereplő számára láthatatlan forrásból kap különféle tárgyakat, amelyek látszólag túlélését szolgálják. Ugyanez a láthatatlan erő látszik megfosztani őt a cselekvés lehetőségétől – ennek a láthatatlan erőnek a lehetőségeit és szerepét kínáltuk fel (bizonyos szabályrendszer szerint) a nézőknek.

A játék alapszabályait a magunk számára előre meghatároztuk, de a néző ezekre csak fokozatosan, az ismétlődő jelenetek során jöhetett rá. Ezeket a szabályokat – így a néző és a báb/bábos akarata mellett a harmadik erőt – a Fehér köpenyes szereplő képviseli és érvényesíti a játék során.

Az előadás – Becketthez híven – némajáték, a beszéd tiltása az egyetlen szabály, amit a játék elején közlünk.

A játék díszlete és kellékei

A *Beckett-játék* bábjelenetének világa egy asztali doboz-bábszínpad, alján homokkal. Az előadás szereplője egy fehérre festett bábfej, melynek testét a Bábos keze teremti meg. A doboz tetején bekötve egy apró palack található, víz felirattal. A játék kezdetekor a többi kellék a játék terében egy asztalon található: három különböző nagyságú kocka, egy gömb, egy olló és egy homokóra.

A szabályokat képviselő Fehér köpenyes szereplő és a Bábos mellett a mindenkori közönség is az előadás szereplője.

¹⁴⁹ Ebben a változatban Bóna Ilona volt a zongorakísérőnk. Az élő zene a résztvevők cselekvéseinek intenzitására, tempójára is reflektált. Az előadás zenei alapja Nino Rota *La Poupée Automate* című darabja volt.

A Beckett-játék

Szabályok: Az előadás némajáték, a játék közben sem a szereplők, sem a közönség nem szólalhat meg. Az előadás loopszerűen ismétlődő jeleneteinek időtartama 3 perc, amelyet a homokóra pergése jelez. Ha az idő letelt, a jelenet véget ér. A homokórát manipulálni nem lehet. A bábfigura világa a doboz – azt látja csak, ami a dobozon belül van vagy történik, illetve a homokórát. A doboz (a tér) sem manipulálható, nem mozgatható, dönthető. A felfüggesztett vizespalack mozgatása a Fehér köpenyes szereplő privilégiuma. Ha ezeket a szabályokat valaki megszegi, a Fehér köpenyes szereplő csettint, és a jelenet véget ér. A jelenetek tetszőleges számban ismételhetők és variálhatók.

A jelenetek a leírás szerint szerveződnek, de maguk a színpadi történések improvizatívák, nem rögzítettek.

1. jelenet: Születés

Fény a dobozon. A Bábos és a Fehér köpenyes kezében a bábfej, a doboz-térben a Bábos kezében életre kel. Felfedezi a világot, a rendelkezésére álló teret. A Fehér köpenyes beengedi a vizet. A Fehér köpenyes a doboz elé helyezi és megfordítja a homokórát. Zene be. A Fehér köpenyes behelyezi a térbe a közepes kockát, a nagy kockát és az ollót. A 3 perc leteltével a Fehér köpenyes csettint, sötét, zene ki.

Fény be: a bábfigura angyalként elrepül.

Fény ki: az alaphelyzet visszarendezése, a víz beengedése (ha kell), a tárgyak visszapakolása, a homok elsimítása.

A Fehér köpenyes kiosztja a nézők között a közepes kockát, a nagy kockát és az ollót.

2. jelenet

A Fehér köpenyes megfordítja a homokórát, innen az 1. jelenet ismétlődik, a tárgyak elhelyezése és játékba hozása a nézőkön múlik. Szabályszegés vagy a 3 perc elteltével a Fehérköpenyes csettint, sötét, zene ki stb.

A Fehér köpenyes kiosztja a nézők között a kis kockát, a gömböt és az ollót.

3. jelenet

1. 2. jelenet, csak más tárgyakkal.

Az alaphelyzet visszarendezésekor a Fehér köpenyes a vizet felhúzza.

A Fehér köpenyes a nézők között kiosztja a közepes kockát, a nagy kockát és a gömböt.

4. jelenet

1. 3. jelenet, más tárgyakkal és vizespalack nélkül.

A Fehér köpenyes a nézők között kiosztja az összes tárgyat.

Megfordítja a homokórát, majd a Bábossal és a bábbal együtt kiül a nézőtérre.

5. jelenet

1. 4. jelenet.

A 3 perc leteltével a Fehér Köpenyes csettint, sötét, vége.

Az előadást a résztvevők igénye szerint szabad beszélgetés követi.

Összegzés

A közönséget közvetlenül megszólító, nézői helyzetét pozicionáló technikák végigkísérik a bábjáték történetét. A paraván mögött megbújó vásári játékos alig látja, kinek játszik, van-e még a paraván előtt, aki fizet játékáért – fontos hát, hogy folyamatos kontaktusban legyen a közönséggel, minden eszközzel megtartsa figyelmét. A képmutogató vagy a bábjátékot kísérő zenész-narrátor a játék lényegéhez tartozóan kerül párbeszédessé helyzetbe a nézővel. A tradicionális keleti árnyjáték nézőinek élményét a tér elrendezése befolyásolja, juttatja nézőit különböző élményhez: míg a nők és gyerekek az árnyak játékát láthatják, a férfiak az árnyvászon másik oldalán a játékos művészetét is figyelhetik, az illúzió keltette hatást nélkülözve.

A néző közvetlen befolyásolásának igénye a huszadik századi magyar bábjátéknak, az általam vizsgált korszaknak is fontos eleme. Ez az elvárás a bábszínház pozíciójából is fakad: legalább annyira tartják pedagógiai, mint művészeti intézménynek. A pedagógia és a politika kettős szorításában a bábszínház elveszíti vad, határátlépő, tekintélyt nem ismerő vonásait – a részvételi dramaturgia interaktív fogásai a műfaj „domesztikálását” szolgálják.¹⁵⁰

A vizsgált időszak különböző interaktív technikái irányulhatnak a gyereknézők figyelmének lekötésére, fegyelmezésére, az előadás keltette érzelmi hatás és a szereplők melletti elköteleződés erősítésére vagy a nézői figyelem irányítására. Az interakció szolgálhatja konkrét ismeretek elsajátítását, sulykolását. A felnőtt néző közvetlen megszólítása kínálhat (ál)olvasatot a megtekintett előadáshoz, megkímélve a közönséget az értelmezés nehézségeitől.

A dolgozatom történeti részében vizsgált eljárások funkcióikban és technikáikban különbözők ugyan, de egyvalami összeköti őket, ez pedig a kontroll igénye. Szolgálják ezek az eszközök akár a színházi hatást, a pedagógiát vagy a kettős beszédet, nem feltételeznek és engednek valódi nyitást a néző felé; az előadás világába való nézői beavatkozás vagy az alkotói hatalom átengedésének gesztusa elképzelhetetlen.

Ezzel szemben a *Kegyetlen játékok* játékdramaturgiájának interaktív technikája (vagy manipulációs folyamata) inkább a színházi hatást szolgálja: a szándékoltan bizonytalan játékszabályok, a szabályok megszegése vagy az arra való buzdítás a játékosokat egyrészt kényelmetlen helyzetbe hozza, másrészt ezáltal a kényelmetlenség által biztatja őket az alkotó közreműködésre – akár a játék szétrombolására, és új játék építésére.

¹⁵⁰ vö. Meyer, Anke: Kasper-mókamester migrációs háttérrel in: Joss, Markus—Lehmann, Jörg (szerk.): *A dolgok színháza. Báb-, figura-és tárgyszínház.* (ford. Drozdik Bianka, Lázár Helga, Szilágyi Bálint), Budapest, Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2019., 57-66.

Köszönetnyilvánítás

Azt hiszem, nagyon szerencsés vagyok, hogy ennyien segítettek és támogattak kutatásom során. Nagy tudású, tehetséges és remek emberekkel találkozhattam és dolgozhattam együtt. Remélem, ez így lesz a jövőben is.

Köszönöm Meczner Jánosnak, hogy úgy gondolta, érdemes nekivágnom.

Köszönöm tanáraimnak, elsősorban Jákfalvi Magdolnának és Upor Lászlónak, hogy mindent és megint át kellett gondolnom.

Köszönöm Gimesi Dóra szenvedélyes és Golden Dániel józan kommentárjait. Megjegyeztem őket.

Köszönöm Láposi Terkának az örök támogatást.

Köszönöm doktori iskolás kollégáimnak és barátaimnak: Kuthy Ágnesnek, Szántó Viktóriának és Tóth Réka Ágnesnek a „bábos összetartásokat”, Szemessy Kingának a közös projekteket és kalandokat, és Patonay Anitának, hogy mindig lehet rá számítani.

Köszönöm a SZIKE Kutatói Műhelynek az értő figyelmet (és a söröket).

Bábtörténeti vizsgálódásaim lehetetlenek lettek volna Both Magdolna (OSZK Színháztörténeti Tár), Lovas Lilla és Somogyi Zsolt (Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bábtár) figyelme és segítsége nélkül.

Köszönöm Palya Gábornak, hogy mindent tud a bábokról.

Köszönöm Hoffer Károlynak, hogy ő Hoffer Károly.

Köszönöm a Budapest Bábszínház társulatának, valamint tanítványaimnak, az SZFE drámainstruktor és bábrendező hallgatóinak, hogy játszottak és játszanak velem.

Köszönöm a családomnak, hogy mindig mellettem vannak.

Bibliográfia

Szakirodalom

Bakonyi István: Az új magyar bábszínház, 1937. in: Galántai Csaba (szerk.): *A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínháig. Magyar bábművészeti antológia.* Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2012., 104-106.

Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig.* Budapest, Vince Kiadó, 2010.

Balogh Géza: A magyar bábszínház és a politika a 20. században. in: *ArtLimes. Báb-Tár XIII.* 2012/1. 33-41.

Balogh Géza (szerk.): *Bábszínház 1949-1999. Molnár Gál Péter tanulmányával.* Budapest, Budapest Bábszínház, 1999.

Balogh Géza: Ország Lili (1926-1978). in: *Art Limes. Bábok és bábuk.* 2003/1., 38-47.

Barta András: Bábuk? Emberek? in: *Színház,* 1972/4., 22-25.

Bartók Flóra—Molnár Borbála (szerk.): *Te jössz?! Kiállítás a társasjátékokról.* Kiállítási katalógus, Budapest, Kiscelli Múzeum, 2018.

Bálint Lajos: Bábuk és emberek. *Új Tükör,* 1966/16., április 19., 19.

Beckett, Samuel: *Drámák.* (ford. Bart István, Kolozsvári Grandpierre Emil, Mihályi Gábor, Osztovíts Levente, Szenczei László, Tandori Deső), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970.

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

Bell, John: Playing with Stuff: The Material World in Performance. in: Bell, John (ed.): *American Puppet Modernism. Essays on the Material World in Performance.* New York, Palgrave-Macmillan, 2008. 1-16.

Benedek Elek: *Grimm testvérek összegyűjtött meséi.* Budapest, Lampel Kiadó, 1914. <https://mek.oszk.hu/10100/10149/10149.htm>, Letöltés: 2020. május 30.

Bod László: *A bábjáték könyve.* Budapest, MNDSZ Országos Központja, 1949.

Bodor Aladár: A bábjáték. in: Galántai Csaba (szerk.): *A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínháig. Magyar bábművészeti antológia.* Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2012., 111-114.

Brown, Alan—L. Novak-Leonard, Jennifer: *Getting In On the Act. How arts groups are creating opportunities for active participation,* The James Irvine Foundation, 2011. <http://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/wp-content/uploads/sites/6/2015/09/GettingInOntheAct2014.pdf> Letöltés: 2018. április 29.

Bródy Vera: *A bábtervező mesél.* Budapest, Országos Széchényi Könyvtár-Móra Könyvkiadó, 2016.

[Büky Béla: Bábjáték a gyerekvédelem szolgálatában. Kézirat. PIM-OSZMI Báltár, Büky-hagyaték, Kézirattár Itsz. 99.127.2](#)

Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest, InSite, Drama, 2017.

Csatádi Gábor: “Befalazva ebbe a bábszínházba, amit most mi csinálunk!” Interjú Gergye Krisztiánnal. *Pótszékfoglaló*, 2017.10.03. <https://potszékfoglalo.hu/2017/10/befalazva-ebbe-a-babszinhazba-amit-most-mi-csinalunk/>, Letöltés: 2021. február 10.

Darida Veronika: Bábmenedék (Ország Lili az Állami Bábszínházban). in: *Filozófusok bábszínháza*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2020. 124-135.

Donovan, Tristan: *It's All a Game. The History of Board Games from Monopoly to Settlers of Catan*. New York, Thomas Dunne Books, 2017.

Ellinger Edina: *Szubjektív objektum. A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*. Doktori értekezés. Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2018. <http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2018/01/Ellinger-Edina-DLA-dolgozat.pdf>, Letöltés: 2021. február 10.

Egry Margit (szerk.): *Labirintus. Ország Lili kiállítása*. Kiállítási katalógus, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 1980.

Eörsi László: Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra. A három „T” kultúrpolitikája. in: *Világosság*, 2008/11-12., 73-96.

Galamb György: *Műsor-ajánlatok a Kísérleti Stúdió munkájához*. Kézirat. 1972. február 25. Budapest Bábszínház archívuma.

Gervai András: Bábok és bábosok. Beszélgetés az Állami Bábszínház vezetőivel. in: *Színház*, 1980/8., 35-39.

Gréczy Emőke: Jakovits sárkánya, Ország Lili orra, avagy képzőművészek a bábszínházakban. in: *Artmagazin*, 2014/9., 40-47.

Halász László: A Bábszínház és közönsége – a pszichológus szemével. in: Szilágyi Dezső (szerk.): *A mai magyar bábszínház*. Budapest, Corvina, 1978., 56-61.

Havas Ervin: Gyermekéért – gyermekeknek. Az Állami Bábszínház sikereiben gazdag esztendejéről. *Népszabadság*, 1961. január 12. 8.

Haynes, John—Knowlson, James: *Beckett képei*. (ford. Dedinszky Zsófia), Budapest, Európa Könyvkiadó, 2006.

Dr. Hoffmann Imre—Németh Klára: A tűzoltóság és a polgári védelem együttműködése a lakosságfelkészítési feladatokban A Légoltalom 75. évfordulóján, 2010. március 3-án a Hadtörténeti Intézet és Múzeumban megrendezett konferencián elhangzott előadás. <http://www.vedelem.hu/letoltes/anyagok/653-a-tuzoltosag-es-a-polgari-vedelem-egyuttmukodese-a-lakossagfelkeszitesi-feladatokban.pdf> Letöltés: 2021. február 1.

Hollós Róbertné (szerk.): *A bábjáték lélektana és pedagógiája*. Budapest, Népművelési Intézet, 1962.

Hutvágner Éva: Bábművészet és politika a 20. században. in: Falusi Márton (szerk.): *Túl posztokon és izmusokon: művészetelméleti tanulmányok*. Budapest, MMA-L'Harmattan, 2015. 353-374.

Iszlai Zoltán: (Színpadra) átvitt értelem. *Élet és Irodalom*, 1979. május 5., 6.

Kemény Henrik—Láposi Terka: *Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig. Egy vásári komédiás önarcképe*. Debrecen, Korngut-Kemény Alapítvány, 2012.

Kékesi Kun Árpád: A Philther mint historiográfiai modell.

http://netrix.mta.nsd.sztaki.hu/data/cikk/13/33/80/cikk_133380/MTA_20131120_Kekesikun.pdf Letöltés: 2021. 02. 15.

Kiss Dávid: Légmentesség Magyarországon a II. világháború alatt.

<https://www.masodikvh.hu/erdekesssegek/erdekesssegek/2364-legmentesség-magyarorszagon-a-ii-vilaghaboru-alatt> Letöltés: 2021. február 1.

Kolozsváry Marianna: Sorsod labirintusának útvesztőin. Múltba nyíló kapuk levelek, dokumentumok segítségével. in: uő. (szerk.): *Árny a kövön. Ország Lili művészete*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2016. 8-41.

Kolozsváry Marianna (szerk.): *Tiltottak menedéke. Művészek az Állami Bábszínház műhelyében*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2020.

Kovács Ildikó: Pinocchio. Rendezői gondolatok. in: *Színház*, 2002/9., 25-27.

Kricsfalusi Beatrix: Aktivitás-részvétel-interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak? in: Göröcs Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina (szerk.): *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*. Pécs, Kronosz Kiadó, 2016. 17-29.

Jurkowski, Henryk: „Megszállott terjesztője volt a magyar kultúrának”. Szilágyi Dezső (1922-2010). (ford. Balogh Géza), in: *ArtLimes, Báb-Tár XV*. 2013/3. 31-35.

Lakatos Emília: *Bábszínház*. Pápa, Szent Antal Kiadó, 1941.

Lamont, R.C.: To Speak the Words of „The Tribe”. The Wordlessness of Samuel Beckett’s Metaphysical Clowns. in: Burkman, K.H. (szerk.): *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*. London and Toronto, Fairleigh Dickinson University Press, 1987., 56-72.

Lesencei Erzsébet: A bábjáték mint az egészségügyi nevelés eszköze. in: Ambrus Ferencné (szerk.): *Játék és egészség. Az egészségügyi bábjátszás kézikönyve*. Budapest, Medicina Egészségügyi Könyvkiadó, 1963., 3-7.

Lőrinc Lóránd: Jancsi és Juliska. A Budapesti Állami Bábszínház műsora megyénk községeiben. *Kisalföld*, 1960. november 5., 3.

Mag László: *Levente Péter*. Publio Kiadó, e-könyv, 2018.

Marafkó László: Gyerekek, bábok, felnőttek. *Magyar Ifjúság*, 21/6.sz. 1977., 17.

Joss, Markus—Lehmann, Jörg (szerk.): *A dolgok színháza. Báb-, figura-és tárgyszínház*. (ford. Drozdik Bianka, Lázár Helga, Szilágyi Bálint), Budapest, Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2019.

Joss, Markus: Az anyag, az esemény, a varrat. in: Joss, Markus—Lehmann, Jörg (szerk.): *A dolgok színháza. Báb-figura-és tárgyszínház*. (ford. Drozdik Bianka, Lázár Helga, Szilágyi Bálint). Budapest, Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2019., 198-204.

Meyer, Anke: Kasper-mókamester migrációs háttérrel. in: Joss, Markus—Lehmann, Jörg (szerk.): *A dolgok színháza. Báb-, figura-és tárgyszínház*. (ford. Drozdik Bianka, Lázár Helga, Szilágyi Bálint). Budapest, Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2019., 57-66.

- Molnár Gál Péter: Bábszínháztörténet, in: Balogh Géza (szerk.): *Bábszínház 1949-1999.*, Budapest, Budapest Bábszínház, 1999., 7-72.
- Molnár Gál Péter: Deske. *Színház.hu*, 2009.10.16., https://szinhaz.hu/2009/10/16/mgp_deske
Letöltés: 2020. január 12.
- Molnár Gál Péter: Színház bábukkal. in: Szilágyi Dezső (szerk.): *A mai magyar bábszínház.* Budapest, Corvina, 1978., 13-49.
- [N.N.]: A Jancsi és Juliska ezredik előadása a Városmajorban. *Magyar Nemzet*, 1971. augusztus 23., 4.
- [N.N.]: Gyerekek és öregek. *Népszava*, 1974. december 21., 12.
- [N.N.]: Jancsi és Juliska Jászberényben jubilált. in: *Szolnok Megyei Néplap*, 1964. december 3., 3.
- [N.N.]: Légtalimi bábjáték. in: *Riadó!* 3/3. szám, 1939. március, 71–74.
- [N.N.]: Próba közben. *Somogy Megyei Hírlap*, 1957. október 13., 6.
- Nánay István (szerk.): Az Állami és a Budapest Bábszínház hét évtizede. in: *Art Limes Báb-Tár XXXII.* 2019/3.
- Nánay István: Darabokra hullt próbálkozás. *Revizor Online*, 2017.11.05.
<https://revizoronline.com/hu/cikk/6893/orszag-lili-dragoman-gyorgy-gergye-krisztian-befalazva-budapest-babszinhaz-g-k-tarsulat/> Letöltés: 2021. január 3.
- Neudold Júlia: Művészetközvetítés kőszínházakban. A színházpedagógia útja és lehetőségei. in: *Színház*, 2017/11., 12-15.
- Obrazcov, Szergej: *A kínai színház.* (ford. Siklósi Mihály), Budapest, Gondolat Kiadó, 1960.
- Obrazcov, Szergej: *Bábjátéktól a filmig a szocialista realizmus tükrében.* (ford. Békés István, Kovács László), Budapest, Új Magyar Könyvkiadó – Magyar-Szovjet Művelődési Társaság, 1949.
- Szergej Obrazcov bábjátékművész előadása 1950. március 27-én. Jegyzőkönyv-kézirat. PIM-OSZMI Báltár, Kézirattár. Gy/1979/5-212.
- Óhidy Lehel: A Mesebarlang és az Állami Bábszínház története. in: Szilágyi Dezső (szerk.): *A bábjátékszín Magyarországon.* Budapest, Művelt Nép, 1955., 117-139.
- P. Müller Péter: Testfogyatkozás. (A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban). in: *Jelenkor*, 2008., 51. évfolyam, 6. szám, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1497/testfogyatkozás> Letöltés: 2018. december 7.
- Passuth Krisztina: *Koós Iván.* Budapest, Corvina Kiadó, 1984.
- Polcz Alaine: *Bábjáték és pszichológia.* Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1977.
- Puskás Panni: Kinek a börtöne? *Revizor Online*, 2019.02.27., <https://revizoronline.com/hu/cikk/7741/hay-janos-apa-lanya-budapest-babszinhaz/>, Letöltés: 2021. február 10.

S. Nagy Katalin: „Mindenből csönd lesz és közelség”. Ország Lili labirintusai. in: Kolozsváry Marianna (szerk.): *Árny a kövön. Ország Lili művészete*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2016. 124-154.

Santarcangeli, Paolo: *A labirintusok könyve. Egy mítosz és egy szimbólum története*. (ford. Karsai Lucia), Budapest, Gondolat, 1970.

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

Szabolcsi Gábor: Bábuk és emberek. Kísérletek a Bábszínházban. *Népszabadság*, 1966. április 23., 7.

Szabolcsi Miklós: *A clown mint a művész önarcképe*. Budapest, Corvina Kiadó, 1974.

Szántó Viktória: *A magyarországi bábszínházi kánon. Intézményi működés az ötvenes években*. Doktori értekezés. Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2020. https://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/09/DI_Szanto_Viktoria_doktori.pdf Letöltés: 2021. január 17.

Szilágyi Dezső: *A bábjáték műfaji sajátosságai. Bábművészet-elmélet*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1967.

Szilágyi Dezső: A bábjáték műfaji sajátosságai. in: Tarbay Ede (szerk.): *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1978., 21-30.

Szilágyi Dezső: A bábjáték pedagógiája. Az 1961-ben megrendezett római pedagógiai konferencián elhangzott előadás szövege. OSZK SZT Fond 28.

Szilágyi Dezső: A gyermek és a színpadi művészet. OSZK SZT Fond 28., é. n.

Szilágyi Dezső: A hagyományos tündérvilág a modern gyermekszínház repertoárjában. Az 1963-ban Brüsszelben megrendezett gyermekszínházak dramaturgiai kollokviumán elhangzott előadás szövege. OSZK SZT Fond 28.

Szilágyi Dezső (szerk.): *A mai magyar bábszínház*. Budapest, Corvina, 1978.

Szilágyi Dezső: *Bábjáték az iskolában*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1954.

Szilágyi Dezső: Bábszínház felnőtteknek. Az 1978. október 20-22. között megrendezett berlini UNIMA kongresszuson elhangzott előadás szövege. Nánay István tulajdona.

Szilágyi Dezső: Előadások a bábjátékok kérdéseiről. 1958-1971. OSZK SZT Fond 28.

Szilágyi Dezső: Művészet vagy pedagógia? Az 1971-ben a Konstancai Román Nemzeti Bábfesztiválon elhangzott előadás szövege. OSZK SZT Fond 28.

Szilágyi Dezső: Néhány szó a bábjáték elméletéről. Az 1958-ban az I. Bukaresti Nemzetközi Bábfesztiválon elhangzott előadás szövege. OSZK SZT Fond 28.

Szűcs Alajos: Rosszcsontország bajban van., in: *Köznevelés*, 1949/23., 679.

Urbán Gyula: Egy kamara színpad története. *Szocialista Művészetért*, XI. évf. 4.sz., 1966. április, 5.

Varga Nikoletta: Mi újság tánc, színház, nevelés? Interjú Szemessy Kingával. *TáncszínházNevelés*, 2020. november 30., <https://tancszinhaznevelés.com/2020/11/27/mi-uj-sag-tanc-szinhaz-neveles-4/>, Letöltés: 2021. május 12.

Varga Nóra: A „nemzet motyogánya” avagy az Állami Bábszínház és a kultúrpolitika a '60-as években. in: Gyöngyösi Megyer, Inzsöl Kata (szerk.): *Estétika – Etika – Politika*, Budapest, Magyar Műhely, Eötvös Collegium, 2013., 217-229.

Varga Nóra: Szilágyi Dezső és az egyik első magyar bábesztétika. Az Állami Bábszínház Felnőtt Kísérleti Stúdiója. in: *ArtLimes, Báb-Tár XXII.* 2016/3. 5-10.

Weöres Sándor: Holdbeli csónakos. in: *Színjátékok*. Budapest, Magvető Kiadó, 1983.

Források

Az Állami Bábszínház 1958/59-es színházi évadának dokumentációja. Budapest Bábszínház archívuma.

Az Állami Bábszínház 1959/60-as színházi évadának dokumentációja. Budapest Bábszínház archívuma.

Az Állami Bábszínház 1960/61-es színházi évadának dokumentációja. Budapest Bábszínház archívuma.

Az Állami Bábszínház ügyelői jelentései 1974-1975. PIM-OSZMI Bábtár, Kézirattár F/1p.

Az Állami Bábszínház ügyelői jelentései 1959-1960. PIM-OSZMI Bábtár, Kézirattár F/1p.

Az Állami Bábszínház ügyelői jelentései 1965-66. Budapest Bábszínház archívuma

Bábuk és emberek – összekötő szöveg. Kézirat. Budapest Bábszínház archívuma.

Beckett: *Jelenet szöveg nélkül I.* Szöveggönyv. 1967., Budapest Bábszínház archívuma.

Beckett: *Jelenet szöveg nélkül.* Előadás-felvétel PIM-OSZMI, BAdf/40/2016, 1986.10.13.

Budapest Bábszínház digitális bábkatalógus. <https://babkatalogus.budapestbabszinhaz.hu/>

Büky Béla hagyatéka, PIM-OSZMI Bábtár, Kézirattár Itsz. 99.127.2

Háy János: *Apa lánya.* Szöveggönyv. Budapest Bábszínház, 2018.

Interjú Balogh Gézával. Készítette: Szántó Viktória. <https://szinhaztortenet.hu/interview/-/record/ITV18521?from=szinhaztorteneti-forum>. Letöltés: 2018. december 9.

Interjú Balogh Gézával. 2019. október 16. Készítette: Tóth Réka Ágnes. Kézirat.

Interjú Gyurkó Henrikkal. Budapest Bábszínház, 2019. január 12.

KRESZ. Szöveggönyv. 1974. PIM-OSZMI Bábtár, Kézirattár, Szöveggönyv-ABC/20.doboz

KRESZ. Az előadás emlékkönyvei. PIM-OSZMI Bábtár, Kézirattár F/4p., 1974-1975.

Látogatás Kemény Henriknél. A magyar népi bábhagyományok nyomában. A Magyar Népművelési Intézet filmje. Rend: Raffay Anna, 1958., <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.06.13.php?bm=1&kv=687549&nks=1> Letöltés: 2020. május 23.

A Magyar Színházművészeti Szövetség iratai. Állami Bábszínház, Jegyzőkönyv, PIM-OSZMI Kézirattár, 1966.

Ország Lili—Dragomán György—Gergye Krisztián: *befalazva*. Szövegkönyv. Budapest Bábszínház, 2017.

Szilágyi Dezső hagyatéka, PIM-OSZMI Bábtár, Kézirattár Gy/1906

Szilágyi Dezső: *Jancsi és Juliska*. Szövegkönyv. 1960. PIM-OSZMI, Bábtár, Kézirattár, Szövegkönyv-ABC/18. doboz

Szilágyi Dezső: *Összefoglaló az Állami Bábszínház munkájáról*, Kézirat, OSZK SZT Fond 28., 1958.

A Kegyetlen játékokról készült felvételek az alábbi linkeken érhetők el:

Hoffer Károly—Végvári Viktória: Kegyetlen játékok. Kísérletek bábokkal, emberekkel

Beckett-játék: <https://youtu.be/RfCYO6QEA24>

Mi és Ők: <https://youtu.be/vtpz2sWUmT0>

TTTársas: <https://youtu.be/0TIatjJpa58>

Fotómelléklet

Jancsi és Juliska



Az előadás díszletének részlete a képekönyv díszletelemmel.

(forrás: PIM-OSZMI Bábtár)

Jancsi és Juliska a Boszorkánnyal

(forrás: PIM-OSZMI Bábtár)



Csipet manó

(forrás: PIM-OSZMI Bábtár)

Légyvédelmi Jóska és Légtoltalmi Kati / KRESZ

A légtoltalmi előadás
színpadképe
(forrás: Büky-hagyaték,
PIM-OSZMI Bábtár)



A KRESZ előadás bábjai – Nagyi,
Ugri, Tapsi

(forrás: PIM-OSZMI Bábtár)

Az előadás bábjai gyerekrajzon –
részlet az előadás emlékkönyvéből

(forrás: PIM-OSZMI Bábtár)



Jelenet szöveg nélkül



Jelenet az előadásból
fotó: Keleti Éva
(forrás: Budapest Bábszínház archívuma)



„Samuka” – az előadás bábja
fotó: Keleti Éva
(forrás: Budapest Bábszínház archívuma)

Kegyetlen játékok – Beckett-játék



Az előadás tantermi változatban a Madách
Gimnáziumban
fotó: Éder Vera
(forrás: Budapest Bábszínház)

Jelenet az előadásból
fotó: Éder Vera
(forrás: Budapest Bábszínház)

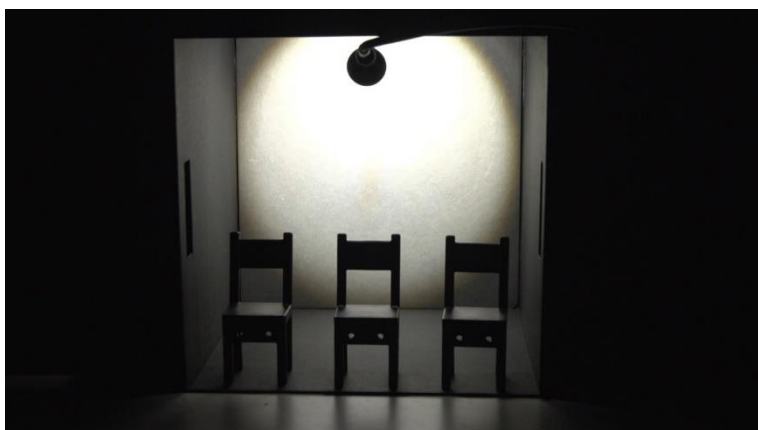


Kegyetlen játékok – Mi és Ők



Jelenet az *Apa lánya* c. előadásból
fotó: Éder Vera

(forrás: Budapest Bábszínház)



A székek történelme
(a szerző fotói)



Kegyetlen játékok – TTTársas

Jelenet a *befalazva* c. előadásból
fotó: Éder Vera

(forrás: Budapest Bábszínház)



A *TTTársas* tere
(a szerző fotója)

A játék célja: a doboz a tükörrel
(a szerző fotója)

