

**A „valószínű lehetetlenségek színpada”,
avagy a hatvanas évek Kísérleti Stúdiójának a *Tárgyak és emberek* c. előadása Szilágyi Dezső
bábesztétikájának tükrében**

Jelige: Samuka

TARTALOM

I. Bevezetés	3.
II. „a felnőttközönség kegyeit megnyerni”, avagy a történeti előzmény	7.
III. „a valószínű lehetetlenségek színpada”, avagy az esztétikai előzmény	11.
IV. A „látványi metafora irányzata”	14.
V. „A nemzet motyogánya”, avagy a politikai kontextus	18.
VI. „Saját iskolánk van, 56 színészünköl 50 itt tanult a színház stúdiójában[...] Művészeink átlagéletkora 40 év”, avagy a Bábszínészképző Stúdió és a Kísérleti Stúdió	20.
VII. „Antidramák! Miket ki nem találunk! Manapság már minden anti!”	24.
VIII. „Engem mindenki szeret”, <i>A könnyű ember</i>	25.
IX. Látványi–akusztikai–mozgásbeli összetevők állandó kontrasztja, a <i>Székhistoria</i>	27.
X. <i>Strip-tease</i>	29.
XI. „Ahol és amikor a bábszínházi vizualitás vállalja a korszerű gondolkodás, az intellektus szolgáltatát, ott és akkor nyeri el ez a műfaj általános társadalmi elismerését: a nagykorúságot.”	30.

A „valószínű lehetetlenségek színpada”,¹
avagy a hatvanas évek Kísérleti Stúdiójának a *Tárgyak és emberek* c. előadása Szilágyi
Dezső bábesztétikájának tükrében

„Ahol és amikor a bábszínházi vizualitás vállalja a korszerű gondolkodás, az intellektus szolgálatát, ott és akkor nyeri el ez a műfaj általános társadalmi elismerését: a nagykorúságot.”²

I. Bevezetés

Dolgozatomban az Állami Bábszínház működésének azon periódusát vizsgálom, amelyre ma a színház aranykoraként hivatkoznak.³ Ez a megnevezés nemcsak a vendéghjátékok magas száma, a bábszínház egész országra kiterjedő tájelőadások rendszere, vagy Szilágyi Dezső⁴ határozott igazgatása okán születhetett meg, hanem az ekkoriban rendezett kísérleti előadások és a bennük megnyilvánuló bábesztétikai fordulat miatt is. Ennek lehetőségét az teremtetten meg, hogy a bábszínház a színházról folytatott diskurzusban meglehetősen periférikus státusszal bírt, így a korszak kultúrpolitikája számára sem bírt nagy jelentőséggel. Az Állami Bábszínház munkatársai⁵ így egy olyan kísérletező szellemi műhelyt hozhattak létre, amely a hagyományos kőszínházi előadásokhoz képest viszonylagosan nagy szabadságot élvezett.

Tanulmányomban a Szilágyi Dezső igazgatása alatt 1960-ban megalakult Kísérleti

¹ Szergej OBRAZCOV, *Bábjátéktól a filmig = Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk. TARBAY Ede, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979, 5.

² SZILÁGYI Dezső, *A plasztikai elem szerepe a bábszínházban = Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk. TARBAY Ede, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979, 50.

³ Szakály Márta, Balogh Géza, Blasek Gyöngyi szóbeli közlése, illetve Selmeczi Elek műve alapján (SELMECZI Elek, *Világhódító bábok*, Corvina, Budapest, 1986.)

⁴ Szilágyi Dezső (1922-2010) az Állami Bábszínház, majd a Budapest bábszínház igazgatója, dramaturg. Iskoláit szegénységi bizonyítvánnyal végzi, majd tanítóként dolgozik. Joghallgató, az Eötvös Kollégium diákja. Katonaként hadifogságba kerül, majd államtudományi doktorátust szerez, novellákat ír. Barátja Mészöly Miklós, együtt szerkesztik a Tolna Megyei Kis Újságot, amit egy Marosán Györgyöt gúnyoló írás miatt betiltanak. 1952-től a Népművelési Intézet munkatársa, lektor és főszerkesztő, számos bábjátékkal kapcsolatos tanulmánnyal foglalkozik, majd ő is ír. A Népművelési Intézet munkatársaként megjelenteti az indexen levő írók bábdarabjait, így Tamási Áron vagy Weöres Sándor műveit. 1958-tól az Állami Bábszínház igazgatójaként új korszakot nyit a magyarországi bábjátékszásban.

⁵ Eleinte elsősorban a Bábszínészképző Stúdió tagjai, de később a társulat idősebb színészei közül is csatlakoztak hozzájuk néhányan.

Stúdió által létrehozott előadásokat vizsgálom. Dolgozatomban amellet érvelek, hogy az előadásokban megjelenő innovatív játéknyelvi elemek mögött egy egységesnek tekinthető, tudatos bábesztétikai koncepció húzódik meg. Ennek igazolása nem kezdődhet rögtön az előadások jelentésmechanizmusainak feltárásával, hiszen amennyiben elfogadjuk azt a hermeneutikai belátást, miszerint „[a] megértés lényege szerint hatástörténeti folyamat”,⁶ úgy a megértés többszörös történeti igényt támaszt az értelmezéssel szemben. Mindenekelőtt érdemes leszögezni, hogy a „hermeneutikai hozzáálláshoz szükségképp hozzátartozik a történeti horizont felvázolása, mely különbözik a jelen horizontjától.”⁷ A bábelőadások értelemrekonstrukciójakor tehát nem az időbeli távolság leküzdése a cél, éppen ellenkezőleg: az előadások történelmi indexének⁸ kritikai tudatosítása. Ez az efemer előadóművészetek vonatkozásában még triviálisabban igaz. Dolgozatomban ezért nem tekinthetek el az előadások társadalmi-történeti-politikai kontextusának rövid bemutatásától.

Minthogy a Kísérleti Stúdió előadásai hagyományként tekintenek az obrazcovi bábjátékra, nem érthetők másként, mint az obrazcovi játékhagyománnyal szembeni kritikai számvetésként, tanulmányomban ezért a Szergej Obrazcov⁹, „a bábszínház Sztanyiszlavszkija”¹⁰ által képviselt bábesztétika felülírásának kísérleteként mutatom be a Kísérleti Stúdió előadásait. Ezen esztétikai irányváltozást az alábbi pontokban foglalhatjuk össze: (1.) Obrazcov hasznosnak tartotta a stilizációt, hiszen az alkalmassá teszi a bábót a partikulárisra szemben az univerzális színpadi megjelenítésére, míg az emberszínházban a színész mindig egy sajátlagos, individuális testtel bír, addig a báb képes lehet például „az ember” közvetlen reprezentációjára. Obrazcov mégis szigorú határt szabott a stilizációnak: a stilizáció célja nála a jelölő és jelölt közötti viszony közvetlenebb, így transzparensabb felmutatása volt, nem pedig a jelentésadás disszeminatív elbizonytalanítása. Szilágyi

⁶ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Bp., 1984, 213.

⁷ *U.o.*, 217.

⁸ vö. Walter BENJAMIN, *A történelem fogalmáról = Angelus Novus*, ford. MÁRKUS György, szerk. RADNÓTI Sándor, Magyar Helikon, 1980, 959–974.

⁹ Szergej Vlagyimirovics Obrazcov (1901-1992), eredetileg festőnek készül, majd a Moszkvai Művész Színház Zenei Stúdiójában kezdi színészi pályafutását apró szerepekben. 1920-tól kezdve zenés bábszólóival rendszeresen fellépője az esztrád műsoroknak. Miután Nyemirovics-Dancsenko is felhívja rá a figyelmét, hogy különleges érzéke van a bábjátékhoz, világossá válik számára, hogy ezt az utat kell követnie. 1931-ben megalapítja a Központi Állami Bábszínházat. Színházával bejárta a világot. Bábszínházról alkotott nézetei pedig szintén meghódították a világot.

¹⁰ Az elnevezés feltehetőleg nem a két művész esztétikájának párhuzamaiból, sokkal inkább művészetük más országokra való kiterjesztéséből eredhet.

radikalizálta és kiterjesztette a stilizációs eljárást. Nála az nem a szemiozis megszilárdulásának, éppen ellenkezőleg, a jel felszabadulásának az eszköze. A néző a stilizáció révén hangsúlyosan társalkotói pozícióba kerül, az előadásnak már nincsenek olyan mozzanatai, amelyek az egyértelmű megfeleltethetőséget céloznák. (2.) Lényeges különbség, hogy éppen a (derridai értelemben vett) logocentrikus gondolkodással¹¹ való leszámolás eszközeként Szilágyi nagy (Obrazcovnál jóval nagyobb) hangsúlyt fektetett a társművészetek bábelőadásba való bevonására, pl. nála jelent meg először a műalkotás mint báb a színpadon (lásd a Schaár Erzsébet szobrai alapján készült *Székhistória*). A multimediális színházi előadásban nagy jelentőségre szert tevő képi, zenei stb. elemek ugyanis alkalmasak arra, hogy a nyelv evidensnek tűnő értelemfelmutató erejét relativizálják. (Ennek a folyamatnak a pontos megfogalmazására lehet példa Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színház* c. művének egyik fejezete, Lehmann tovább megy, a posztdramatikus színházban a szó deszakralizálódik, a szerző a wilsoni audio landscape¹² fogalmából indul ki, ami egyfajta asszociációs teret hoz létre a nézők tudatában miközben a szöveg szemantikailag érdektelen librettóvá, határtalan zajjá válik.)¹³ (3.) Végül, míg Obrazcov lehetetlennek tartotta a tragikus kimenetelű darabok bábszínházi adaptációját, nála a pozitív szereplők mindig megkapták megérdemelt jutalmukat, a rosszak pedig büntetésüket, addig Szilágyinál nemcsak, a tragédia, de a groteszk és az abszurd is megjelenik színpadi minőségként. Szilágyi igyekezett az Obrazcov által fontosnak tekintett bábkararé műfaját háttérbe szorítani.

Szilágyi Dezső bábelméleti alapvetéseit nem írta le összegző munkában, esztétikáját elsősorban előadásain, rövidebb tanulmányain, nyilatkozatain keresztül, a róla szóló visszaemlékezések segítségével rekonstruálhatjuk. Vizsgálatom során a *Bábuk és emberek I.* és a *Bábuk és emberek II.* után a stúdiósok harmadik előadásblokkját, az 1975-ös *Tárgyak és embereket* mutatom be a Szilágyi-féle műsorpolitika tükrében, ezen előadások, ahogyan Szilágyi is írja „a művészi törekvések és a hosszú évekig csiszolt különleges eszközök összegzőivé váltak.”¹⁴

Dolgozatom első részében felvázolom a Kísérleti Stúdió létrejöttének körülményeit, az

¹¹ I. pl. Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, 2014.

¹² „A színpadkép körül felépülő „auditív színpad” minden irányban intertextuális utalásokat nyit, vagy kiegészíti a színpadi anyagot zenei hangzás-, valamint „konkrét” zajmotívumokkal.” Hans Thies LEHMANN, *Textuális tájkép, a hangok színháza = Posztdramatikus színház*, Bp, Balassi Kiadó, 2009, 177.

¹³ *Uo.*, 177–179.

¹⁴ SZILÁGYI Dezső, *Az állami Bábszínház három évtizede=A mai magyar bábszínház története*, szerk. SZILÁGYI Dezső, Corvina, Budapest, 1978, 9.

azt működtető elvet, kultúrpolitikai helyzetét, majd bemutatom a *Tárgyak és emberek* előzményeit, illetve magát az előadást. Forrásaim az OSZMI Bábtárának aprónyomtatványai és fényképei, a Budapest Bábszínház fotói és szöveggönyvei, illetve az alkotókkal és a korabeli közönséggel készített interjúim.

A témával kapcsolatban meglehetősen kevés szakirodalom áll rendelkezésünkre, az Állami Bábszínház történetével csupán három mű foglalkozik behatóan: Selmeczi Elek 1986-os¹⁵ *Világhódító bábok* c. műve, amelynek egy, a Szilágyi Dezsővel készített interjú képezi alapját; a Balogh Géza szerkesztette, Molnár Gál Péter tanulmányát tartalmazó *Bábszínház 1949–1999*,¹⁶ amely Molnár Gál Péter kommentárjaival (befogadói tapasztalataival) kiegészítve veszi számba az előadásokat; és ennek egy jócskán kibővített változata, Balogh Géza *A bábjáték Magyarországon* c.¹⁷ műve, amely a tudományos igénnyel dolgozza fel az Állami Bábszínház történetét. Kifejezetten a Kísérleti Stúdió előadásaival vagy Szilágyi bábesztétikai fordulatával egyik szakirodalom sem foglalkozik részletesen.

A hermeneutikai eljárás történeti dimenziójának egyik legfontosabb konstituenséről, a jelenkori horizontról még nem esett szó. Fontos hangsúlyoznunk, hogy a téma aktualitását és megközelíthetőségét az biztosítja, hogy a hazai kortárs bábjátékban jelenleg éppen egy olyan átrendeződésnek lehetünk tanúi, amelyben egy fiatal bábrendezői generáció¹⁸ elmozdulni igyekszik az egyébként saját hagyománynak tekintett Szilágyi-féle bábjátéktól. Ennek bemutatása jelen dolgozat kereteit messze meghaladja, azonban a további bábszínháztörténeti kutatómunka fontos állomását képezi.

¹⁵ SELMECZI Elek, *Világhódító bábok*, Corvina, Budapest, 1986.

¹⁶ MOLNÁR GÁL Péter, *Bábszínháztörténet = Bábszínház 1949–1999*, szerk. BALOGH Géza, Budapest Bábszínház, Budapest, 1999.

¹⁷ BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon, A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*, Vince Kiadó, Budapest, 2010.

¹⁸ A Meczner János által igazgatott Budapest Bábszínház egy hasonló fordulaton ment/megy keresztül, mint a Szilágyi-féle társulat, gondolok itt egy határozott elképzelésekkel rendelkező, nem bábos körökből pozíciójára kerülő igazgató európai tendenciákra alapozott bábszínházára, kísérleti felnőttelőadások létrehozására, mindezt egy bábszínész/rendező képzésre alapozva. Ennek a nemzedéknek a meghatározó tagjai pl. Hoffer Károly, Csató Kata, Tengely Gábor, Ellinger Edina.

II. „a felnőttközönség kegyeit megnyerni”¹⁹, avagy a történeti előzmény

A báb mint a színházművészet egyik domináns, manapság egyre népszerűbb ága eredetileg a felnőtt korosztályt tartotta célközönségének, ma mégis a gyermekek színházának tekintjük. Számtalan tényezőt említhetnénk, miért alakult ez így, Magyarországon viszont a szocializmus kultúrpolitikájában egy sajátos történeti okot ismerhetünk fel. Az 1948-ban megalakult Mesebarlang első államosításakor, 1949 márciusában megszületett az Állami Mesebarlang Nemzeti Vállalat (ez még csak egy névleges államosítás volt, szervezeti felépítésében a színház nem változott), majd 1949. szeptember 1-jén az Állami Bábszínház (ez volt a valódi államosítás), mely a Párt koncepciója szerint (Magyar Dolgozók Pártja) kizárólag az óvodásokat hivatott „kiszolgálni”. Az állami vezetés az egy-egy korosztályhoz szóló műsortervet támogatván a gyerekközönséget 3 csoportra tagolta: bábszínház az óvodásoknak, Úttörő Színház a kisiskolásoknak, illetve Ifjúsági Színház a felső tagozatosoknak.²⁰

Természetesen a felnőtt bábelőadások ötlete fel sem merülhetett, egészen addig, amíg Szergej Obrazcov, szovjet bábművész 1950 márciusában társulatával, a Központi Állami Bábszínház 54 tagjával Magyarországra nem látogatott.²¹ A vendégjáték-sorozat áprilisig tartott, Obrazcovék nemcsak Budapesten, de vidéken is felléptek, Selmeczi Elek szavaival élve „valóságos diadalutat járnak be”.²² Obrazcovék három előadással léptek fel, Szperanszkij: *Világszépe*,²³ Szperanszkij: *Szempillád zizzenése*,²⁴ illetve Nyina Gernet: *Aladdin és a csodalámpa*²⁵ című mesejátékával, ezen felül Obrazcov előadta önálló szerzői estjét, a *Koncertet*. Az előadások rendkívüli sikert arattak. A korabeli források úgy említik őket, mint az előadásokat, amik visszahódították a bábelőadások számára a közönséget.²⁶ Lényegesebb momentum viszont, hogy a *Szempillád zizzenése*, illetve Obrazcov *Közönséges*

¹⁹ „... a bábjáték iránt kevésbé fogékony, attól már a múlt század közepén elfordult felnőttközönség kegyeit megnyerni”, SZILÁGYI Dezső, *Bábművészetünk=Bábtörténeti szöveggyűjtemény II. kötet*, szerk. TARBAY Ede, Népművelési Intézet, Budapest, 1978, 265.

²⁰ BALOGH Géza, *A bábjáték...*, i.m., 47–58.

²¹ Az eseményről a Szabad Nép 1950. március 21.i számában tudósít.

²² SELMECZI Elek, i.m., 42.

²³ Bemutató: 1948. május 8.

²⁴ Bemutató: 1949. április 12.

²⁵ Bemutató: 1940. október 1.

²⁶ ZELK Zoltán, *Aladdin és a csodalámpa A Moszkvai Állami Bábszínház vendégjátéka*, Szabadság, 1950. március 26.

hangverseny c. darabja lehetett a mintája Szegő Iván, moszkvai tanulmányútjáról visszatérő, magyar rendező *Sztárparádé*²⁷ c. darabjának, hiszen nemcsak stílusában, műfajában, hanem konkrét elemek átvételével²⁸ importálta Szegő a bábkabaré műfaját és megrendezte az Állami Bábszínház első felnőttbábdarabját. Szőnyi Kató később így emlékszik vissza Obrazcovra és vendéjátékának szerepére: „egyfelől ő adott művészi rangot a bábszínháznak, másfelől pedig példát a maga felnőtt- esztrád- és varietéműsoraival.”²⁹ Ugyanakkor már nyíltan megjelenik az obrazcovi modelltől való elválás igénye, ahogyan Szőnyi fogalmaz: „De azért is szerettünk volna kilépni ebből a paródiakeretből, mert az ötvenes évek végén már foglalkoztatott bennünket a bábszínház saját törvényeinek keresése. Egyre többet vitatkozunk arról, hogy az emberutánzás szakaszából el kell jutnunk egy más világ teremtésének igényéhez.”³⁰ A visszaemlékezések szerint a *Sztárparádé* volt az Állami Bábszínház egyik legsikeresebb műsora, kigyózó sorok álltak a pénztárak előtt és hatszáz teltházas előadást játszottak belőle.³¹ A bábkabaré sikerének okaként Balogh Géza a Rákosi-korszak honpolgárainak humorra való „kiehezetségét”³², a műfaj hiánypótló jellegét nevezte meg.³³ Bár úgy tűnhet, a politikai kabaré műfaja egyfajta ellenszegülés a fennálló rendszerrel szemben, ez feltehetőleg nem így volt, hiszen „a szatíra éle a kapitalizmus visszásságainak ostromozására irányult.”³⁴ Nagy népszerűsége ellenére a bábkabaré műfaját Szilágyi nem tartotta követendő útnak. Az általa kialakított, új műsorpolitikába nem illett bele. Szilágyi hadat üzent a bábkabaré műfajának, ezt több nyilatkozatában hangsúlyozza; „A Bábszínház egysíkúvá vált, amikor a felnőtteknek szánt műsorokban szinte egyeduralmat biztosított a kabarénak. Most majd a működési kört kiterjesztjük más szatirikus és zenés műfajok területére is.”³⁵ A korszak bábszínészei nagyrészt kőszínházakban (többnyire politikai okokból) dolgozni nem tudó színészek voltak, így a könnyed, zenés műfajról való lemondás (a Szilágyi-korszak beköszöntével) nemcsak a közönségnek jelentett hiányt, hanem a színészeknek is, hiszen, ahogyan arra Selmeczi Elek is

²⁷ Bemutató: 1951. január 2.

²⁸ SELMECZI Elek, *i.m.* 45-47.

²⁹ FÖLDES Anna, *Bábok és emberek. Beszélgetés Szőnyi Katóval*, Színház, 1970, június, 18.

³⁰ FÖLDES Anna, *i.m.*, 18.

³¹ Balogh Géza szóbeli közlése alapján, az interjú időpontja 2014. október 28.

³² Az utolsó pesti kabarét 1949-ben, a színházak államosításakor zárták be. BALOGH Géza, *A bábjáték...*, *i.m.*, 69.

³³ BALOGH Géza, *A bábjáték ..., i.m.*, 69.

³⁴ BALOGH Géza, *A magyar bábszínház és a politika a 20. században*, BÁB-TÁR XIII., 2012. január, 35–37.

³⁵ MAGYAR Tibor, *A legkisebbik színház igazgatója beszél a bábművészet helyéről, új tervekről*, Magyar Nemzet, 1958. június 12., 4.

rávilágít „a társulat többsége még mindig az élőszínházi előadásról álmodozik, illetve annak a pótlékáról, az esti kabarékról.”³⁶ A fényképek és a darab leírásai alapján megállapíthatjuk, hogy a báb ebben az esetben elhanyagolható tényező volt, használata mögött nem egy átgondolt esztétikai alapvetés, sokkal inkább egy politikai kibúvó, alibi, az előadhatóság biztosítója volt. A bábuk a színészek kicsinyített másai voltak, akik úgy mozogtak, léteztek, mint az őket mozgató színészek.³⁷

A *Sztárparádét* követő felnőtt előadások szintén az obrazcovi színház műsorpolitikájának meghatározó darabjait kívánták magyar köntösbe bújtatni. Így került sor Gozzi *Szarvaskirályának*³⁸ bemutatására Heltai Jenő átdolgozásában vagy Gogol *Karácsony*³⁹ c. darabjának, majd Erdődy János *New York 42. utca*⁴⁰ c. művének bemutatására. A leglátványosabb példa Vlagyimir Poljakov *2:0 a javunkra* c. „sportvígjátéka”,⁴¹ ami változtatás nélkül került át a Moszkvai Állami Bábszínházból.⁴²

A bábszínház következő periódusát⁴³ a szakirodalom a bábszínház és a társulat számára nehéz időszakakként írja le.⁴⁴ 1955 tavaszán viszont megszületett a korszak egyetlen, igazi politikai szatírája⁴⁵ Suppé–Darvas–Gádor *Szerelmes istenek*⁴⁶ című komédiája, a nagyoperett átdolgozása. A darab olyannyira sikeres volt, hogy története folytatódott a Szovjetunióban, ahol szintén megrendezték, magyar mintára.

A Molnár-korszak dilettantizmusa és az ezt palástoló agresszivitása ellen a társulat egy része felmondott és Győrbe ment, ahol egy „ellenbábszínházat” alapítottak.⁴⁷

³⁶ SELMECZI Elek, *i.m.*, 67.

³⁷ SELMECZI Elek, *i.m.* 67.

³⁸ Bemutató: 1951. december 22., rendező: Szegő Iván, a Szarvaskirályt Selmeczi Elek és Balogh Géza is a korszak egyik első művészi igényű bábdarabjaként kezeli.

³⁹ Bemutató: 1952. május 14., rendező: Szegő Iván

⁴⁰ Bemutató: 1953. február 12., rendező: Szegő Iván

⁴¹ BALOGH Géza, *A bábjáték...*, *i.m.*, 74.

⁴² *Uo.*, 74.

⁴³ A Bod László igazgató és Szegő Iván között húzódó konfliktust a kultúrpolitikai vezetés mindkettőjük elbocsátásával zárta le, kinevezve Molnár Józsefet igazgatóvá.

⁴⁴ SELMECZI Elek, *i.m.*, SZILÁGYI Dezső, *Az állami...*, *i.m.*, BALOGH Géza, *A bábjáték...*, *i.m.*, MOLNÁR GÁL Péter, *Bábszínháztörténet...*, *i.m.*

⁴⁵ BALOGH Géza, *A magyar...*, *i.m.*, 37.

⁴⁶ Bemutató: 1955. május 20., rendező: Apáthi Imre

⁴⁷ Valójában Szőnyi Kató vezetésével az elbocsátott és felmondott tagok megalapítják a Győri Állami Bábszínházat. Szőnyi férje Gáti György ekkor (1952-1958) a Győri Kisfaludy Színház igazgatója. Gáti szerződött a kivált művészeket és politikai kapcsolatai lévén előadótermet szerez nekik, így alakul meg a Győri Állami Bábszínház a Kisfaludy Színház tagozataként.

Az addig a Népművelési Intézetnél, illetve Győrött dolgozó dramaturgot, Szilágyi Dezsőt kinevezése 1958-ban (állítása szerint) váratlanul érte.⁴⁸ Szilágyi erős kézzel fogott neki a bábszínház fellendítésének. 1957-ben levetkőzve addigi kényszerpozíciójukat, az Úttörő és Ifjúsági színházak átalakulnak felnőtteknek játszó színházakká,⁴⁹ így az Állami Bábszínház marad az egyetlen, gyerekeket megcélzó színház.⁵⁰ Szilágyi nem akart kabarékat játszani, vissza akarta szolgáltatni a bábszínházat a gyerekeknek. „A műfaj új bázist keresett és talált: a gyermekközönséget. A bábművészek ma elsősorban a gyermekeknek akarnak a bábjáték révén nevelő tendenciájú szórakozást adni...”⁵¹

Ahogy arra Szilágyi Dezső több nyilatkozatában rávilágított az államosítás során ellehetetlenítették a független, vidéki társulatokat, így az Állami Bábszínház feladata lett a vidék bábellátása. Szilágyi teljesen átstrukturálta a bábszínházat, felduzzasztotta, majd 4, 6, később pedig 8 csoportra osztotta a társulatot, ebből kettő mindig a vidéket járta.⁵² Alapkonceptiójává vált a színház kettéválasztása egy vidéki, országot járó és egy fővárosi, kicsit művész bábszínház létrehozása, bár 30 éven keresztül dolgozott érte, politikai okokból kifolyólag a terv megvalósítása soha nem sikerült neki. Ahogy azt az Előterjesztési és költségvetési javaslatában írja, a budapesti részleg műsorpolitikájának része volna „felnőttműsorok rendszeres bemutatása, ezen belül a ma még világszerte ismeretlen, speciális bábszatíra megteremtése”.⁵³ Ugyan ez a terve soha nem valósult meg, ennek ellenére a társulat utánpótlásának kiképzésével, felduzzasztásával sikerült megfelelnie a kultúrpolitika elvárásainak és saját művészi intencióinak.⁵⁴

⁴⁸ SELMECZI Elek, *i.m.*, 66.

⁴⁹ Az 1959-60-as évadban ez megváltozik, a Déryné Színház, a Nemzeti Színház és a Néphadsereg Színháza felosztja egymás között a korosztályokat és a colkorosztály tagjainak kedvezményes bérletet kínálnak.

⁵⁰ SELMECZI Elek, *i.m.*, 67.

⁵¹ SZILÁGYI Dezső, *Bábművészetünk...*, *i.m.*, 265.

⁵² A kultúrpolitika az Állami Bábszínháztól várta, hogy az egész országot lefedő műsorpolitikát folytasson, így rengeteg tájelőadást játszottak, melyeknek célja nem a művészi igényesség, hanem hogy minél több gyerek találkozzon a bábszínházzal, mint művészeti formával.

⁵³ Előterjesztés és költségvetési tervjavaslat az Állami Bábszínház kettéválasztása tárgyában.

⁵⁴ Blasek Gyöngyi szóbeli közlése alapján, az interjú időpontja: 2014. november 5.

III. "a valószerű lehetetlenségek színpada",⁵⁵ avagy az esztétikai előzmény

A Szilágyi Dezső előtti bábszínházvezetés, főleg a Szegő Iván neve által fémjelzett korszak alkotói egyértelműen támaszkodtak Szergej Obrazcov bábszínházára, egyes vélemények szerint tévesen, a Spejbl és Hurvinek Színház igazgatója Jan Dvořák cikksorozatot ír háromhónapos magyarországi útjukról, amikor megtekintették a *Sztárparádét* és a *Három testőr*⁵⁶t (mind a két darab obrazcovi mintára készült). Az írásokban főként a báb, mint az előadás központi eleme nélküli naturalista bábjátszási módot kifogásolja, megfogalmazza, hogy a *Sztárparádé* bábjai „annyira a valódi embereket utánozzák, hogy az már naturalizmus”,⁵⁷ „ez a megkapó előadás, amelyet szinte túlságosan realista bábukkal játszanak, valahogyan teljes egészében azon a határon mozog, ahol a realizmus annyira hangsúlyozott, hogy szinte elnyomja és kikergeti a színpadról a bábszerűséget”⁵⁸ szerinte sokkal jobban kellene törekedni a stilizációra. Főként az obrazcovi bábesztétika magyar színpadon való félreértelmezését kifogásolta „Obrazcovnál a nagyszabású scenikai elképzelések ellenére a báb a legfőbb tényező a színpadon. És éppen ez az elv nem érvényesül az Állami Bábszínházban.”⁵⁹ Dvořák tehát rávilágít arra az alapvető problémára, hogy a bábjáték, a báb szerepe másodlagossá vált a színészek játéka mellett.

Obrazcov naturalista bábjairól több magyar forrás beszámol, így az Obrazcov-kiállítás katalógusa is, „ezek a bábuk annyira reálisak, hogy azt hinni valódi emberek mozognak a színpadon.”⁶⁰ A naturalizmus, realizmus az obrazcovi művészet fő motívumává vált, ez azonban korántsem teljes kép az obrazcovi művészetelméletéről, némi pontosításra szorul.

A mese – vagy ahogyan ő nevezi, az allegória – ami két „művészeti pólust” ötvöz, szerinte az emocionalitás pólusait, így ezek bírnak a legerőteljesebb művészi hatással, ezek biztosítják a lét alapvető feltételeit: a nevetést és az álmokat. Hierarchizálja tehát a műfajokat, s legfelül a mese áll. Obrazcov számára a bábjáték egy csoda volt, valamilyen varázslat, ami a bábuban születik meg, s ennek a csodának, vagyis a bábú életrekelésének egyik komponense az öt mozgató színész.⁶¹

⁵⁵ Szergej OBRAZCOV, *Bábjátéktól...*, i.m., 5.

⁵⁶ Bemutató: 1954. március 26., rendező: Kertész László

⁵⁷ Jan DVOŘÁK, *Viszontlátásra!*, Művelt Nép, 1954, július 25, 2.

⁵⁸ *Uo.*, 2.

⁵⁹ *Uo.*, 2.

⁶⁰ Az Obrazcov-kiállítás katalógusa a Magyar Bábjátékosok Szövetsége rendezésében. 1950. szeptember 16-tól október 25-ig, 3.

⁶¹ Szergei OBRASZOW, *Von der Kunst des Puppentheaters=Puppentheater international* : 50

Obrazcov ugyanakkor a „logikát”⁶² helyezte az előtérbe, elvetette az ihletre, intuíciókra épülő alkotómunkát, mérnöki pontossággal számolt ki mindent „Saját számaim kidolgozásánál éppúgy, mint rendezői munkámban mindig arra törekszem, hogy mindent a legutolsó részletig megmérjem a logika mérlegén.”⁶³ Többször hangsúlyozta, hogy a bábszínház műfaja hatványozottan megköveteli a pontosságot, „az időbeli arányosság törvényei a bábszínházban talán még szigorúbban áthághatatlanok, mint más színházban”.⁶⁴ Obrazcov bábszínházának sikerét ebben a pontos szerkesztésben, illetve bábuinak formájában látta: „a mondanivaló, a téma és az időtartam között szigorú arányosság áll fenn. Minthogy pedig minden színpadi műben a darab általános mondanivalója mellett megvan minden felvonásnak, minden jelenetnek, minden epizódnak, sőt minden mondatnak is a maga külön témája, mondanivalója, ezért ez az időtartam-törvény rendkívül fontos”⁶⁵ – „A siker harmadik oka az volt, hogy az én bábuim nem utánozták a régi formákat, nem hatottak stilizáltaknak és valami sajátosat, ha nem tökéleteset, de feltétlenül újat hoztak.”⁶⁶

Obrazcov tematikai, dramaturgiai kitételeit több oldalról közelíthetjük meg, az első, hogy csak olyan darabot lehet eljátszani, amit élő színészekkel nem lehet megjeleníteni: „... kizárólag azt fogjuk játszani, amit az „élő” színészek nem tudnak eljátszani, amit nem lehet egy drámai színház színpadán előadni. Mert különben – mondtam – bábjaink nem kellenek majd senkinek.”⁶⁷ Tehát itt gondolhatunk a meseszerű elemek megjelenítésére, de Obrazcov egy másik, kissé homályos magyarázattal szolgált a bábszínházban elő nem adható darabok jellegzetességére. Egyszerűen azt állította, hogy vannak darabok, amik egyszerűen más anyagokból gyúródtak, amelyeknek a szereplők jellemrajza és a jellemeket működtető művészi közegük különbözik.

Egy másik tematikai kitétel Obrazcovnál, hogy a jó karaktereknek minden esetben el kell nyerniük jutalmukat, csak a negatív karakterek bűnhődhetnek, de a bábdarabnak a világ egészének egyensúlyával, helyreállításával kell végződnie⁶⁸. Ahogyan Balogh Géza írja: „az

Jahre UNIMA, Henschelverlag, Berlin, 1980.

⁶² Ez a logika sokkal inkább a technikai pontosságra vonatkozik.

⁶³ Szergej OBRAZCOV, *Hivatásom*, Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1954, 250.

⁶⁴ Szergej OBRAZCOV, *Hivatásom*, i.m., 123.

⁶⁵ Szergej OBRAZCOV, *Hivatásom*, i.m., 123.

⁶⁶ Szergej OBRAZCOV, *Hivatásom*, i.m., 124.

⁶⁷ Szergej OBRAZCOV, *Mi a báb? = Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk. TARBAY Ede, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979, 44.

⁶⁸ Ezt bizonyítván meséli el Obrazcov budapesti előadásában az Aladdin próbáját, ahol az eredetileg véletlenül a színre besétáló oroszlán, ahogy meglátja Aladdint véres küzdelembe csapnak, de kiderült

Obrazcov-féle dramaturgiát – néhány kivételtől eltekintve – az egyszerű vonalvezetés, a világos, közhelyszerű helyzetek ábrázolása és bizonyos fokú nyersség jellemezte [...] Az ő színháza meséket jelenít meg. Illúziót ad. Nem a valóság illúzióját, hanem a csodáét.”⁶⁹

Obrazcov saját művészetére úgy hivatkozik, mint a valószerűtlennek a valószerűvel való összekapcsolására, „a valószerűtlen bábút összekötöttem a valószerű tárggyal”⁷⁰ (írja, amikor megindokolja, hogy a bábuja miért igazi vodkás üvegből iszik), valójában bábjai többsége nagyon hasonlítanak élő mintájukra, csak néhány esetben él a merészebb stilizációval.⁷¹ Fő elve, hogy „a bábu annál jobban játszik, minél jobban tipizált.”⁷² Ez feltehetőleg azt jelenti, hogy fontos közös jellemző jegyeket keresni a bábu és az ábrázolt között, hogy az ábrázolónak mindenképpen hasonlítania kell az ábrázolthoz, de ezen jegyek kialakításánál törekedni kell az általánosításra. „Miben rejlik a lehetetlenség művészetének fő ereje? Az általánosítás terjedelmében, abban, hogy az alkotás eszméje, lehetetlensége ellenére konkrét képek pontos körvonalait veszi magára. Nem hiába váltak éppen ezeknek a művészi alkotásoknak hősei, vagy tetteik olyan gyakran szinte fogalommal.”⁷³ Obrazcov szerint a báb ábrázoló ereje csupán létéből, idegenszerűségéből fakad. „A báb és a rajz nem önmagát játssza, hanem valamit, ami önmagával szöges ellentétben áll”.⁷⁴

A Központi Állami Bábszínház igazgatójánál természetesen jelentős szerepet játszik a forma: „A forma ugyanis a téma kifejtésének eszköze. A pontatlan forma összezavarja a témát, megsemmisíti az alapgondolatot és gyakran a szerző akarata ellenére valójában más alapgondolattal – olykor talán éppen az ellenkezővel cseréli fel azt.”⁷⁵ Obrazcov a kesztyűsbábokról alkotott elmélete szerint ezek a bábuk a bábművészet csúcspontjai, hiszen a figurákat mozgató színész rálát saját kezére, így képes mintegy külső szemlélőként irányítani a figurákat, ugyanakkor a bábu szíve a kéz, teljes mozgási szabadságát képes megőrizni.

szerűk, hogy az „oroszlánt nem lehet megölni”, hiszen ártatlan, „legyőzhetetlenné tette bájossága és kedvessége”. A problémát úgy küszöbölték ki, hogy az állat elaludt mielőtt meglátta volna Aladdint. SELMECZI Elek, *Világhódító bábok*, Corvina, Budapest, 1986, 45.

⁶⁹ BALOGH Géza, *Obrazcov két színháza*, BÁB-TÁR V., 2007/4, 30.

⁷⁰ Szergej OBRAZCOV, *Hivatásom*, i.m., 145.

⁷¹ Obrazcov realizmusa több helyütt kiütözik, szerinte a valószerű és a valószerűtlen összekapcsolása kockázatos dolog, hiszen „igen gyakran az ilyen mesterfogás megsemmisíti az ábrázolás igazságosságát és az eredmény sem szellemesnek, sem izgalmasnak, de még csak excenrikusnak sem hat, hanem egyszerűen kellemetlennek.

⁷² Szergej OBRAZCOV, *Hivatásom*, i.m., 92.

⁷³ Szergej OBRAZCOV, *Bábjátéktól ...*, i.m., 6.

⁷⁴ Szergej OBRAZCOV, *Bábjátéktól...*, i.m., 5.

⁷⁵ Szergej OBRAZCOV, *Hivatásom*, i.m., 250.

Obrazcov, bár az orosz művészi bábjáték fő-elméletalkotója, mégsem szabad elfelejtenünk, hogy művészete az orosz vásári bábjátékból táplálkozik (ahogyan ezt több helyen hangsúlyozza is). Egyik fő mesterének Zajcevet tartja, aki az orosz vásári bábfigura, Petruska mozgatója, mai formájának kitalálója.

A magyar, Obrazcov-epigon darabok sikertelenségének egyik oka lehetett, hogy a bemutatott darab sok esetben kulturálisan egészen távol álltak a közönségtől. „Az ötvenes években a satirikus kabaréműsorok szériáját hozta létre; ezeknek akkor nagy közönségsikerük volt. Később viszont a budapesti színházak színesebb műsorai mellett a bábszínházi esztrád- és kabarészámok, de még a nemesebb szándékú satírák, paródiák is egyre vérszegényebben hatottak. Igazi egyéni hangját a színház – érdekes módon – ebben az időben nem a felnőtt-, hanem inkább a mellékfeladatként kezelt gyermekprodukciókban találta meg.”⁷⁶

IV. A „látványi metafora irányzata”⁷⁷

„Egyre határozottabban fogalmazódik meg a színház gyakorlatában is felismert esztétikai alaptétel: a bábjáték elsősorban abban különbözik az élő színpadtól, hogy a tárgyi valóságot és az emberi képzelet játékát egyenértékűen képes egymás mellé állítani: a realitást és az irrealitást ötvözi, a csodát és a hétköznapiat teljes természetességgel válogatja, a gondolatokat képi metaforákban fejezi ki. A bábszínpad így tud olyan különleges érzelmi-értelmi hatást elérni, amely magával ragadja a nézőt; a gyermekközönséget pedig mintegy az előadás társalkotójává teszi. E művészi programhoz a színház együttese felhasználja az irodalom és a társművészetek – a képzőművészet, a színjáték, a zene, a tánc, a pantomim, a film – legújabb eredményeit, századunk új, ma is változó formanyelvét. S mindehhez népi-nemzeti sajátosságként hozzáadja azt a belső temperamentumot, vitalitást és humort, amely előadásait a külső szemlélő által megkülönbözteti az ismert külföldi bábszínházak stílusától”⁷⁸ – fogalmazza meg Szilágyi, ebben a gondolatban némiképp felfedezhetjük az obrazcovi valószínű és valószínűtlen összefonódását, de a két igazgató regnálása alatt keletkezett előadások bebizonyítják, hogy milyen különböző mértékben alkalmazták ezeket a fogalmakat.

Szilágyi a Népművelési Intézetben töltött évek alatt nemcsak a dramaturgiai

⁷⁶ SZILÁGYI Dezső, *Az állami...*, i.m., 8.

⁷⁷ DÉRCZY Péter, „... az ország népszínháza”, *Beszélgetés Szilágyi Dezsővel a bábszínház igazgatójával* (1979), BÁB-TÁR XV., 2013. március, 25.

⁷⁸ SZILÁGYI Dezső, *Az állami...*, i.m., 9–10.

fogásokkal ismerkedett meg, hanem feltehetőleg a haladó bábesztétikai irányzatokkal is.⁷⁹ Az igazgató viszonylag rövid idő alatt kialakította konkrét elképzeléseit a színház vezetéséről. Pontosan tudta, hogy mi az a nemzetközi irány, amit képviselni szeretne, illetve azt is, hogy milyen lemaradásban van a magyar bábművészet, kelet- és nyugat-európai társaihoz képest. A Magyar Nemzet újságírójának kérdésére, hogy meg lesz-e az új típusú, kísérletező színjátszásnak a gyakorlati alapja az igazgató a következőképpen válaszol: „Meg kell teremteni, annál is inkább, mert mindmáig még nincs is jellegzetes magyar bábjátszás, annak ellenére, hogy évszázados hagyományaink vannak.”⁸⁰

Ahogy a dolgozat elején arra már utaltam, Szilágyi Dezső bábesztétikájának írásos nyomát, csak rövidebb esszéiből, illetve az őt jól ismerő és vele interjút készítő Selmeczi Elek és Balogh Géza műveiből, továbbá az újságokban tett nyilatkozataiból ismerhetjük. A képet kiegészíthetjük a színészekkel készített interjúkkal.

Az egyik jelentős megállapítása, hogy „a bábu többé nem mint szöveget recitáló és gesztikuláló kicsinyített ember, hanem mint öntörvényű képzőművészeti objektum mozog a színpadon.”⁸¹, ez Obrazcov elméletének egyfajta továbbgondolása, hiszen ő azt mondja „egyetlen színész sem képes az ember általános és teljes ábrázolására, mivel ő maga is ember, erre csak a bábu képes: éppen azért, mert nem az.”⁸² Szilágyi még tovább megy: „Míg azelőtt a szöveg és a színészi játék (a bábu hangja és mozgása) volt a bábelőadások műfaji meghatározója, addig a maiak nagy részében a plasztikai elem lesz azzá,”⁸³ kiemeli, hogy egy korabeli bábdarab stílusában, játékmódjában, de főként a bábuk és színpadképek megformálásában „egyre jobban távolodik a naturalista-realista felfogástól.”⁸⁴ A változás egyik kiinduló okaként nevezi meg a kor azon képzőművészeit, akik progresszív bábjáikkal betörték a bábszínház világába, mint pl. Picasso, Léger, Klee, Miró. Szilágyi a század közepére datálja a képzőművészeti bábszínház megszületését. Az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiójának előadásaiiban megfigyelhető ez a progresszív képzőművészeti irány, az igazgató olyan alkotógárdával vette körül magát, akiknek nagy szerepe volt ebben a folyamatban: Koós

⁷⁹ Tudjuk, hogy Szilágyi sokat fordított, sok színházi gondolkodó nézeteit ismerte Kleisttől kezdve Henrik Jurkovsky-ig nyomon követte a bábról szóló diskurzust. Már azelőtt részt vett az UNIMA (Union Internationale de la Marionnette) találkozóin, hogy igazgatóvá nevezték ki.

⁸⁰ MAGYAR TIBOR, *A legkisebbik...*, i.m., 4.

⁸¹ SZILÁGYI DEZSŐ, *A bábjáték...*, i.m., 25.

⁸² SZERGEJ OBRAZCOV, *Bábjátéktól...*, i.m., 5.

⁸³ SZILÁGYI DEZSŐ, *A bábjáték...*, i.m., 25.

⁸⁴ U.o., 25.

Iván⁸⁵ báb- és díszlettervező, Bródy Vera⁸⁶ bábtervező és Ország Lili⁸⁷ festő, majd tervező több stúdiós darab megvalósításában segítettek. Az igazgató saját, európai lemaradását viszonylag rövid idő alatt behozó színházát, mint a „látványi metafora színházát” definiálta: „Nagyon nagy késéssel indult, de a hatvanas évekre már, gyakorlatilag egy évtized alatt, behozott kétszáz éves lemaradást. Attól kezdve kitartott egy bizonyos vonal mellett, nevezzük ezt a látványi metafora irányzatának.”⁸⁸ (Ennek az irányzatnak és a képzőművészeti bábszínháznak egyik legjobb példája a dolgozatban a későbbiekben részletes bemutatásra kerülő *Székhistória*⁸⁹ c. darab, ami Schaár Erzsébet szobrai alapján készült tárgyjáték volt.)

„Az utóbbi évtizedek bábművészei és teoretikusai többségének legfőbb törekvése az igazi »bábszerűség«, azaz sajátos kifejezési eszközök megtalálása”⁹⁰ írja esszéjében Szilágyi. Ezt a sajátos hangnemet a '60-as, '70-es években a Kísérleti Stúdió abszurd és groteszk, illetve az Állami Bábszínház zenés előadásában találta meg. Az Állami Bábszínház palettája igen széles, ennek egyik oka, hogy Magyarországon az egyetlen intézményi keretek között működő bábszínháznak mindenkit ki kell szolgálnia, hiszen monopolhelyzetben van. „S minthogy most minálunk egyetlenegy hivatásos színház maradt, kénytelenek leszünk az Állami Bábszínház falain belül különböző bábjátszási stílusokat megvalósítani.”⁹¹ A bábszínház '60-as, '70-es éveire jellemző a formai és műfaji sokszínűség, merész kísérletek születnek, például a bábszínház tragédiával próbálkozik, Szilágyi saját bevallása szerint először félték, hogy a tragédia a bábszínpadon nevetségessé válik, de ez a félelmük alaptalannak bizonyult „ez az első alkalom, hogy tragédiát játszunk. Azelőtt attól féltünk, hogy a tragikum nevetségessé válik a bábszínpadon. Most viszont be akarjuk bizonyítani, hogy a bábszínjátszás abszurd drámák előadására is alkalmas. Samuel Beckett pantomimjátékát elszakítottuk az élő embertől, bábokra transzponáltuk, s ez eszmeileg is

⁸⁵ Koós Iván (1927-1999), Kossuth-díjas báb- és díszlettervező. Az Auróra, majd Astra néven futó kísérleti bábegyüttes tagja, 1960-1990-ig az Állami, majd Budapest Bábszínház munkatársa. Nevéhez olyan nagy sikerű, nemzetközi hírű bábok tervezése kötődik, mint Samuel Beckett: *Jelenet szöveg nélkül I. és II.* bábjai. 2014 októberében tiszteletére emlékkiállítás nyílt a Budapest Bábszínházban.

⁸⁶ Bródy Vera (1924-) Jászai Mari-díjas báb- és díszlettervező. Olyan nagy sikerű bábfigurák tervezője, mint a Fából faragott királyfi, vagy a *Mazsola és Tádé* szereplői. Ma Párizsban él.

⁸⁷ Ország Lili (1926-1978), magyar festő, grafikus, az Állami Bábszínház tervezője. Ő tervezte *A japáni halászhajók* c. Kísérleti Stúdiós darab avantgárd díszletét.

⁸⁸ DÉRCZY Péter, „... az ország népszínháza”, *Beszélgetés Szilágyi Dezsővel a bábszínház igazgatójával* (1979), BÁB-TÁR XV., 2013. március, 25.

⁸⁹ Bemutató: 1975. április 16., rendező: Szőnyi Kató

⁹⁰ SZILÁGYI Dezső, *A bábjáték...*, i.m., 25.

⁹¹ MAGYAR Tibor, *A legkisebbik...*, i.m., 4.

megváltoztatta, vagy inkább igazi helyére tette a beckett-i gondolatot.”⁹²

Az egyik fő különbség az obrazcovi model és a Szilágyi-féle modell között a stilizálás és az absztrahálás mértéke: „az egyszerűsítés, az elhagyás, a sűrítés eszközével viszont egy bábu egész embercsoportoknak tud tipikus ábrázolása lenni; sőt egy hatványozottabb stilizációval maguknak az emberi tulajdonságoknak, általános jellemvonásoknak válhat képi jelzésévé, perszifikációjává. A bábuknak e törvényszerű stilizációja a játék összes többi résztvevőjére is kihat. A dialógusnak, a díszletnek, a kelléknek, a színészi hangnak és mozgásnak stb. ugyancsak a lényegsűrités az alapvető esztétikai követelménye. Ha az összes elemek engedelmeskednek az egységes stilizáció maguknak igényének, a bábjáték a „reducto ad essential” művészetévé válik.”⁹³

„A színház 1964 óta játszik ismét felnőttek számára is. De a könnyed szórakoztatás helyett most már igényesebb művészi feladatokat vállal magára.”⁹⁴ A kortárs ('60-as, '70-es évek) bábszínháza és annak eszközei „szélsőségesen stilizáltak, gyakran teljesen absztraháltak; így kívánják az élet jelenségeit megragadni, azokat általánosítva elvont jelekké átalakítani, s a nézőre bízni azok képzelettel való kiegészítését, majd konkretizálását.”⁹⁵ Szilágyinál tehát, csakúgy, mint Obrazcovnál a bábszínház formai stilizációval tipizál, viszont a stilizáció mértékével Szilágyi sokkal megengedőbb.

Obrazcov és Szilágyi is elismerik a vásári bábjáték jelentőségét, viszont Szilágyi orosz kollégájával szemben nem építi be a vásári bábjáték elemeit (Szőnyi Kató bizonyos előadásaiban igen), néhány gesztust ugyan tesz a vásári bábjáték felé, pl. társulatánál alkalmazza Kemény Henriket, aki viszont nem bontakozhat ki, hiszen olyan jellegű szerepeket kap, amelyekben csak technikai virtuozitását használják ki,⁹⁶ persze hozzá kell tennünk, hogy a társulat nagyon sokat tanul tőle a bábszínészetéről.

A két igazgató esztétikájának hasonló eleme a leleplezett bábszínházról (azon előadások melyek során a néző tökéletesen tisztában van vele, hogy hogyan mozgatják a bábokat) való gondolkodás. Mind a ketten elítélik a bábszínház illúziójellegének tudatos lebontását, csak akkor működőképes ez a koncepció, ha egyedül a bábok világának

⁹² ISMERETLEN SZERZŐ, *A bábszínház korunk művészetévé alakul, Kísérleti előadások Budapest legkisebb színpadán*, Film Színház Muzsika, 1966 III. 18., 14.

⁹³ SZILÁGYI Dezső, *A bábjáték...*, i.m., 27.

⁹⁴ SZILÁGYI Dezső, *Az állami...*, i.m., 10.

⁹⁵ SZILÁGYI Dezső, *A bábjáték...*, i.m., 27.

⁹⁶ Szakály Márta szóbeli közlése alapján, az interjú időpontja: 2014. október 30.

létezésével nem képes valamit érzékeltetni, valamilyen különbségtételre vár (pl. ha a színpadon valamilyen mindent mozgató transzcendentális lényt kívánnak megjeleníteni).

Szilágyi az „ellentétes stílusú és jellegű elemek hangsúlyos szembeállítása és együttjátsztatása”⁹⁷ pártján állt hiszen így a néző fantáziáját ezek a váratlan elemek felkorbácsolták, nem úgy, mint Obrazcov, aki (amint azt az előző fejezetben olvashattuk) idegenkedett az ilyesféle esztétikai keveredésektől.

A képzőművészt színpadra állítása mellett, az igazgatónál domináltak a zenés bábdarabok, olyan nagy sikerű produkciók, mint *A fából faragott királyfi*, a *Les petits riens* vagy az *Avantures*

Szilágyi megfogalmazza, hogy a bábjáték az erkölcsi mellett egy másik, talán sokkal izgalmasabb nevelést folytat, mégpedig az „esztétikai nevelést”, ami „megalapozza a mai ember számára nélkülözhetetlen vizuális kultúrát.”⁹⁸

V. „A nemzet motyogánya”, avagy a politikai kontextus

Az '56-os események természetesen a bábszínházra is kihatottak. Molnár József igazgató a forradalmi társulati ülésen összetépte párttagsági könyvét, kijelentette, hogy tévedett, ahogyan arra később fény derült nagy „hibát” követett el, hiszen a restaurációkor menesztették és kizárták a pártból. Így került a színház élére – ideiglenesen – egy szakmabeli, a színház addigi főrendezője, Simándi József (ez a döntés párhuzamba állítható a kor színházigazgató-váltásaival, hiszen több intézmény éléről eltávolították az előzőleg kinevezett pártfunkcionáriusokat és helyükre szakmabelieket ültettek).⁹⁹

Szilágyi Dezső állítása szerint nem tudott kinevezésének tervéről, egy bukaresti UNIMA konferencián értesült az esetről: „emlékezetes pillanat volt. Éppen befejeztem az előadást, amikor a követség egyik vezető munkatársa hozzám lépett és gratulált. Először úgy értettem, hogy szavai az iménti előadásomnak szólnak, illendően megköszöntem figyelmességét. A következő percben azonban megtudtam, hogy egészen másról van szó: kineveztek az Állami Bábszínház igazgatójának.”¹⁰⁰

⁹⁷ SZILÁGYI Dezső, *A bábjáték...*, i.m., 28.

⁹⁸ SZILÁGYI Dezső, *A bábjáték...*, i.m., 29.

⁹⁹ MOLNÁR GÁL Péter, *Bábszínháztörténet*, i.m.

¹⁰⁰ Szilágyival készített interjúja alapján írja Selmeczi Elek, *Világhódító bábok*, Corvina, Budapest, 1986, 65–66.

Szilágyi kinevezése kultúrpolitikai szempontból enyhén szólva is kétséges volt, hiszen az igazgató nem volt párttag, ezért Szőnyi Kató kezeskedett érte. Szőnyi férje, Gáti György nemcsak a Győri Kisfaludy Színház igazgatója volt, de Aczél György évfolyamtársa is a Színművészeti Főiskolán, sőt Aczél rendszeres kártyapartnere.¹⁰¹

Szilágyi egyik első intézkedése a társulat és a repertoár átszervezése volt.¹⁰² A társulathoz csatlakozott az előzőleg – Molnár igazgatása alatt – Győrbe „menekült” csoport. Szilágyi egy erős művészi gárdával irányította a színházat, melynek Szőnyi Kató főrendező, Koós Iván díszlet- és bábtervező, Bródy Vera báb- és díszlettervező, később pedig Ország Lili festő, bábtervező, Kardos G. György dramaturg, Láng István zeneszerző, Balogh Géza és Urbán Gyula rendezők képezték az alapját. Szilágyi 1960-ban beindította a Bábszínészképző Stúdiót és az itt képzett színészekkel feldúsította a társulatot. A hatvanas évek elején kb. 55-60 fős társulatot 4, 6, majd 8 részre osztotta, hiszen az Állami Bábszínháznak ki kellett szolgálnia az igényeket, melyek nagy része nem Budapesthez kötődött. Az úgynevezett tájolások során minél több vidéki művelődési házba próbálták eljuttatni a bábszínház repertoárján levő darabokat, viszont ezek az előadások, részben az utaztatás és a sok, technikailag visszamaradott játszóhely miatt alacsonyabb színvonalú, inkább egyszerű mesejátékok voltak.¹⁰³

Szilágyi kapcsolata a mindenkori kultúrpolitikával nem volt mindig kiegyensúlyozott. Míg látszólag az Állami Bábszínház ezen korszaka zavartalanul indult, addig a Fővárosi Tanács és a színház vitái egyre élesebbé váltak. A felnőtt előadások (kabareék) korlátozását és a vidéki turnékat a Tanács nem kívánta elfogadni, Szilágyit a tervtörvény (II. hároméves terv) megsértésével vádolták, ezt végül sikerült kivédenie.¹⁰⁴

Viszont fontos hangsúlyoznunk, hogy a műfajból adódó periferikus léte miatt sok mindent elnéztek. „A pártideológiának volt egy nagy hatalmas tévedése, több egyéb között, hogy a bábműfaj a gyerekeké [...], a gyerekekkel nem kell olyan nagyon vigyázni.”¹⁰⁵ Szilágyi pedig mindig nagyon taktikusan bánt a politikával. Kísérleti előadásait mindig az ötéves terven kívül valósította meg.

¹⁰¹ Kalmár Éva szóbeli közlése alapján, interjú időpontja: 2014. tavasz

¹⁰² Szilágyi kap egy névsort a Minisztériumtól 12 névről, akiket el kell bocsátania. Végül, mondván, hogy egyik színház sem akarja átvenni a színészeket), csak egy embert küldött el.

¹⁰³ A színészek sokszor nagyon rossz körülmények között utaztak busszal, teherautóval, de többször bűtorszállító autóval, hogy a díszletek elférjenek, ilyenkor a színészek a paravánokkal utaztak sötétben, levegőtlenül.

¹⁰⁴ BALOGH Géza, *A bábjáték...*, i.m.

¹⁰⁵ Balogh Géza szóbeli közlése alapján, az interjú időpontja 2014. október 28.

Szilágyinak volt egy felsőbb körökben ismeretes tulajdonsága, méghozzá az, hogy ahányszor valamilyen őt, vagy a bábszínházat kellemetlenül érintő döntésbe kellett volna beleegyeznie, vagy be kellett számolnia a bábszínház nem feltétlenül a kor elvárásainak megfelelő tevékenységéről (pl. Beckett darabok feldolgozása), ő kiállt és hosszas beszédbe kezdett, bizonytalanul, mintegy motyogva, ez a véget nem érő beszéd mindenkit elkedvetlenített, nyilvánvalóan nem kérdezősködtek többet. Így kapta meg a „nemzet motyogánya” gúnynevet.¹⁰⁶ Látnunk kell tehát, hogy bár Szilágyit a politika helyezte az igazgatói székbe, intézkedései nagy részével nem értett, nem érthetett egyet (pl. Szilágyi száműzte a bábkararé műfaját a színházból, ez pedig nem tetszett az országvezetésnek). Szilágyinak egy terve volt, ami csúfosan kudarcba fulladt, amit nem engedtek neki megvalósítani, mégpedig a társulat kettéválása. Többször megkísérelte, sokszor kérvényezte a felbontást (tulajdonképpen a színház kettéválását), mondván, hogy a bábszínháznak nincs kapacitása vidékre is járni, ez meglehetősen leterheli a társulatot és visszaveti egyéb teljesítményüket. Szilágyi a kultúrpolitika bábszínházról alkotott véleményét így jellemezte: „Kétfajta megítélése van. Az egyik: a bábszínház mint közművelődési intézmény, mint az ország színházkultúrájának egy igen jelentős tényezője, feltétlen megbecsülésnek örvend. Arra, hogy valóban jelentős tényező, számokat mondok: az elmúlt szezonban 1600 előadásunk volt, 600 ezer nézővel. Ez rendkívüli évad volt... A Bábszínház ma az ország legnagyobb színháza... A Bábszínház az ország népszínháza. A megnehezült gazdasági körülmények között sem akartunk lemondani a 300 ezer vidéki nézőről. A kulturális politikának tulajdonképpen az sem közömbös, hogy a mi működésünk nem drága... Másik megítélésünk: becsülik azt a zenei színházjellegét, amelynek a cégjelzése Bartók-Kodály-Sztravinszkij.”¹⁰⁷

VI. „Saját iskolánk van, 56 színészünk közül 50 itt tanult a színház stúdiójában... Művészeink átlagéletkora 40 év”, avagy a Bábszínészképző Stúdió és a Kísérleti Stúdió¹⁰⁸

Szilágyi felfedezte a társulat egyik legsúlyosabb problémáját, hogy gyakorlatilag senki nem hivatásos bábos, soha nem tanulták a bábjáttszást, pláne nem a bábrendezést. Ezt

¹⁰⁶ BALOGH Géza, *A bábjáték ...*, i.m.

¹⁰⁷ DÉRCZY Péter, „... az ország...”, i.m., 25–26.

¹⁰⁸ DÉRCZY Péter, „... az ország...”, i.m., 28.

kiküszöbölendő 1959-ben megbízta Lévai Sándort¹⁰⁹ és Balogh Gézát,¹¹⁰ hogy hozzanak létre egy önképzőkört. Lévai és Balogh felkérték Ascher Oszkárt, aki akkoriban „valamelyest vonzódott a bábszínházhoz”, ő pedig rögtön Szakáts Miklóst javasolta, akit '56 után betiltottak, vagyis csak a színházban (a Vígszínház színésze) játszhatott, egyéb feladatokat (pl. rádiózás) nem vállalhatott. Ahogyan Balogh Géza fogalmazott: „ez a két ember alkotta ennek az öntevékeny tanfolyamnak a gerincét, Szakáts színésmesterséget, Ascher pedig beszédet tanított”,¹¹¹ a tanári gárdához tartozott még Sík Olga, aki éneket oktatott. Ezen a tanfolyamon természetesen csak a bábszínház színészei vettek részt. 1960-ban viszont a főiskolai képzés mintájára Szilágyi létrehozta a Bábszínészképző Tanfolyamot (ma Bábszínészképző Stúdióként szerepel a szakirodalomban). A felvételi és az oktatás hasonlóan zajlott, mint a Színművészeti Főiskolán, az első évfolyamra 17 hallgatót vettek fel (többek között Rebró Marát, Gyurkó Heniket és Erdős Istvánt), az osztályfőnök pedig Vámos László volt. A stúdiós képzés kétéves volt a végzett színészeket pedig a bábszínház alkalmazta (Szilágyi hosszú távú terveihez tartozott, hogy a stúdióban kiképzzi a későbbi vidéki bábszínházak színészeit, így csökkentvén a tájelőadásokkal az Állami Bábszínházra rótt terheket). A bábszínészképzés problémája ezzel megoldódni látszott, a bábrendezők utánpótlásának a kérdését pedig az igazgató máshogy küszöbölte ki: Balogh Gézát és Urbán Gyulát, a bábszínház két fiatal munkatársát Prágába küldte bábrendezést tanulni.¹¹²

A Kísérleti Stúdió létrejötté több szerencsés tényező összetalálkozásából valósulhatott meg, egyrészt a Bábszínészképző Stúdió tanulóinak kísérleti vizsgaelőadásai találkoztak Szilágyi új, művészi jellegű felnőttelőadással szóló tervével, másrészt a bábszínház vezetősége (Szönyi, Koós, Bródy stb.) egy (képzőművészeti és bábművészeti) progresszív irányt képviseltek. Ki kell emelnünk az Auróra, később ASTRA Bábegyüttes¹¹³

¹⁰⁹ Lévai Sándor (1930–1997) magyar báb- és díszlettervező, bábművész. Az Állami Bábszínház, majd a Győri Bábszínház munkatársa.

¹¹⁰ Balogh Géza (1936–) bábrendező, bábtörténész. 1963-ban a prágai Művészeti Akadémia bábrendező-dramaturg szakán diplomázott. Az Állami Bábszínház rendezője. Fő kutatási területe a bolgár, cseh és lengyel színházak, csehből, oroszról és lengyelből fordít.

¹¹¹ Balogh Géza szóbeli közlése alapján, az interjú időpontja 2014. október 28.

¹¹² BALOGH Géza, *A bábjáték...*, i.m.

¹¹³ Az 1956 őszen alakult bábegyüttes egy iskolai bábkörből nőtt ki magát, nem állami támogatású, hanem úgynevezett szövetkezeti színház voltak. A Múzeum u. 19. számú épületben alapította meg Vízvári László szerzetes tanár, Balogh Beatrix írónő, valamint Koós Iván műegyetemi tanársegéd. Harminc diák, mérnök, szigorló, orvostanhallgató, tanár, képzőművész és muzsikos volt a tagja. Később több hivatalos szervezet is támogatta. Fő profiljuk a marionettjátás volt (ez a forma Magyarországon nem volt divatos, mert arisztokratikusnak bélyegezték).

szerepét, ugyanis ez a „független” csoportosulás képzőművészeti (Koós Iván alapító tagja volt) a Kísérleti Stúdió magyar előzményének tekinthető. A Kísérleti Stúdió nagy része voltaképpen a bábszínészképzés során művésszé érett fiatalokból állt, de több, már a színházban dolgozó bábszínész csatlakozott hozzájuk. Céljuk, ahogyan Molnár Gál Péter is fogalmazott, „újabb és újabb gondolati-érzelmi tartományok meghódítása a korszerű színházművészetnek”.¹¹⁴ Előadásaik munkafolyamata a következőképpen zajlott: a bábszínház pályázatot írt ki, bárki jelentkezhetett előadástervekkel, ezzel több esetben éltek is a színészek (bár sokszor nem a pályázott színész kapta az előadás megvalósításának jogát, ez többször konfliktust szült). A nyertes pályázatokat a színház művészeti tanácsa (a színház vezetése, mely az igazgatóból, a rendezőkből, dramaturgból, zeneszerzőből, néhány díszlettervezőből és vezető színészből állt) választotta ki. Az előadások általában rendezőt kaptak (többször csak a végső, bemutató előtti stádiumban, mintegy végső csiszolásként). A stúdióban kikísérletezett új formát és előadást bemutatták a közönségnek (ez az egyfajta „tesztközönség” a színház munkatársait, barátait és a Szilágyi-féle baráti-alkotói kört jelentette, amelynek tagja volt Mészöly Miklós, Polcz Alaine vagy Molnár Gál Péter) leszűrték a válaszütemeket, visszavonultak egy időre, csiszoltak az előadáson, majd újra bemutatták és újra csiszoltak rajta. A nagyközönség elé csak akkor vonultak, amikor már saját maguk által is elismert eredményt tudtak felmutatni. A fiatal művészek mellett idősebb, kevésbé foglalkoztatott, tapasztalt kollégák is csatlakoztak a munkához.

Az első bemutató nagy vihart kavart, a *Bábuk és emberek I.*¹¹⁵ címet viselte és négy egyfelvonásost foglalt volna magába, Ionesco *A kopasz énekesnőjét*, Dürrenmatt *Angyalt szállt le Babilonba*, Beckett *Jelenet szöveg nélkül* és Mrožek *Strip-tease* c. darabját. Az eredeti tervek szerint Ionesco *A kopasz énekesnője*, illetve Dürrenmatt *Angyal szállt le Babilonba* című műve is részét képezte volna a felvonásfüzérnek, de ezeket politikai okokból nem engedték előadni. Aczél György felhívta Szilágyit és megvádolta, hogy az igazgató borúlátó, defetista darabokat tűz műsorra. Aczél felháborodása meglepte a szakmát, hiszen a kultúrpolitika nem tulajdonított nagy szerepet a stúdiódaraboknak, lévén, hogy kis közönséget érintenek, a két szerző nevére azonban rögtön reagáltak. A Beckett- és a Mrožek-darab

¹¹⁴ MOLNÁR GÁL Péter, *Színház bábukkal=A mai magyar bábszínház története*, szerk. SZILÁGYI Dezső, Bp., Corvina, 1978, 36.

¹¹⁵ Bemutató: 1966. március 7., Wolfgang Weyrauch: *A japáni halászok*, átdolgozta: Szilágyi Dezső, zene: Witold Lutosławski, tervező: Ország Lili, Samuel Beckett: *Jelenet szöveg nélkül*, zene: Russ Conway, tervező: Koós Iván, szereplők: Pataky Imre, Kaszner Irén, Kárpáti Gitta, Rebró Mara, Gyurkó Henrik, Sławomir Mrožek: *Strip-tease*, tervező: Koós Iván, rendező: Szőnyi Kató, szereplők: Csepely Péter, Hárty Ferenc, Varanyi Lajos, Erdős István

pozíciója is csupán azon múlt, hogy Beckett *Godotra várva* című darabját fél évvel az esemény előtt mutatták be a Thália Színházban, Mrožek helyzete pedig bizonytalan volt, nem tudták, hogy disszidált, vagy csupán hosszasan nyaral Olaszországban. A bemutató a szakma előtt, csendben zajlott, minimális sajtóviasszhang kíséretében. Érdekesség, hogy A *Bábuk és emberek I.* ilyen formában egyetlenegy színlapon sem szerepel, sőt Molnár Gál Péter 1978-as írásában a *Bábuk és emberek II*-öt (ő I-ként írja le) említi az első kísérleti stúdiós darabként, míg 1999-ben kiadott művében már helyesen a *Bábuk és emberek* 1966-os előadását tekinti a legelsőnek.¹¹⁶ A zártkörű bemutatót követően a Színházművészeti Szövetség kerekasztal-beszélgetést rendezett az előadásról. A vitát Vámos László moderálta, aki Balogh szerint „okosan taktikázott”:¹¹⁷ védelmébe vette az összes darabot, még *A kopasz énekesnőt* is, illetve hangsúlyozta, hogy a bábszínházban a morbidnak tűnő darabok is különös derűt kapnak, végül kijelentette, hogy semmilyen akadályát nem látja annak, hogy a darabot bemutassák a nagyközönség előtt. Bizó Gyula a minisztérium Színházi és Zenei Főosztályának vezetője ugyanakkor kifejtette, hogy ellenzi a „kísérleti” címszóval bemutatott előadásokat, hiszen a Bábszínháznak nem az európai, hanem a szocialista bábjátászás élharcosa címre kell törekednie. *A japáni halászsokat* elgondolkodtató, de gyenge műnek nevezte, Beckett némajátékát elutasította (mert „bár élvezte az előadást, mondanivalóját egyértelműen elutasítja”¹¹⁸), a legjobban Mrožek egzisztencialista művét kifogásolta. Mindezek ellenére engedélyezte a darab műsoron tartását, viszont szigorúan korlátozta az előadások számát.¹¹⁹ Az Állami Bábszínház napijelentései szerint az előadást a bemutatón kívül még négyszer játszották,¹²⁰ illetve háromszor készült tévéfilmfelvétel belőle.¹²¹ Az előzetes feltételezések ellenére néhány nevetséges alku és csel árán Aczél szabad utat engedett a *Bábuk és emberek II*-nek. Pl.: A *Jelenet szöveg nélkül* végét erősen kifogásolta, hiszen nem felelt meg a szocializmus optimista életfelfogásának, ami elutasította a szereplők egzisztenciális válságát, a színészek, Szőnyi Kató (főrendezőnő) és Szilágyi kicselezték a cenzúrát, hiszen az előadás végén a színészek kijöttek a fénysávba és ledobálták ruháikat hangsúlyozván, hogy ez csak egy előadás, így megszületett Aczél elhíresült ítélete; „annak ellenére, hogy Beckett,

¹¹⁶ MOLNÁR GÁL Péter, *Színház...*, i.m., 36.

¹¹⁷ BALOGH Géza, *A bábjáték...*, i.m., 136.

¹¹⁸ *Uo.*, 136.

¹¹⁹ *Uo.*, 136.

¹²⁰ 1966. március 14., 1966. március 28. (18:40-21:33), 1966. április 6. (19:40-21:28), 1966. április 12. (19:40-

¹²¹ A Napijelentéseken kívül semmilyen forrás nem bizonyította a felvétel tényleges elkészültét.

mehet”¹²².

A második előadásblokk, az 1972 februárjában bemutatott *Bábuk és emberek II.*¹²³ hét bábgroteszket foglalt magába. Először csupán felsorolásszerűen a hét egyfelvonásos; Kosztolányi Dezső: *A szörny*, Jean Claude von Itallie: *Motel*, Urbán Gyula: *Kompozíció*, Beckett: *Jelenet szöveg nélkül* (felújítás), Örkény István *Az óbudai ikrek*, Gyárfás Miklós: *Kis minta-szindarab*, Ligeti-Szilágyi *Aventures*. Ezek a darabok az előző, hármas blokkhoz képest sokkal kiforrottabbak voltak, dramaturgiailag és stílusban pedig sokkal erősebb kohézióval bírtak, mint elődjeik. A néhol már abszurdba forduló groteszkek kiüresedett, teljesen elidegenült életeket mutattak be, amelyek mind valamilyen tragédiával fejeződtek be. Habár tematikailag sokkal radikálisabb előadásokat láthatott a közönség, a politika nem tiltotta be a *Bábuk és emberek II*-t, bár az Állami Bábszínház napijelentéseiből kiderül, hogy eleinte talán ismét korlátozott előadásra számítottak, hiszen sem a kötelező előadásszám, sem a napijelentések nem említenek, csak 3 előadást. A *Bábuk és emberek II* a hivatalos ügyelői naplóban nem, viszont a plakátokon többször szerepel (összesen 21-szer 3 évad alatt 71/72, 72/73, 73/74), az előadás közönségsikert aratott (a *Jelenet szöveg nélkül* több európai bábfesztiválon vett részt, Franciaországban főként a *Jelenet szöveg nélkül* és az *Aventures c.* előadásokat övezte elismerés. A Kísérleti Stúdió előadásai főként egyetemista és egy szűk értelmiségi kört vonzottak be.

VII. „Antidramák! Miket ki nem találunk! Manapság már minden anti!”¹²⁴

1975. április 16-ára ismét összegyűlt hat bemutatásra érdemesnek ítélt egyfelvonásos, ezeket *Tárgyak és emberek* címen mutatták be a nagyközönségnek. A bábszínház ez évi ügyelői naplójában csak a gyerekdarabok szerepelnek, így sajnos nincs pontos adatunk róla, hogy

¹²² Gyurkó Henrik és Kalmár Éva szóbeli közlése alapján, interjúk időpontja

¹²³ Bemutató: 1972. január 14. Kosztolányi Dezső: *A szörny*, rendezte, játszotta: Szabó István, Jean-Claude von Itallie: *Motel*, tervező: Koós Iván, rendezte: Szőnyi Kató, játsszák: Kalmár Éva, Kardos Melinda, Erdős István, Urbán Gyula: *Kompozíció*, tervező: Koós Iván, rendezte: Urbán Gyula, játsszák: Juhász Tóth Frigyes, Rebró Mara, Sándor Ágnes, Turcsányi Erzsébet, Blasek Gyöngyi, Beckett: *Jelenet szöveg nélkül* (felújítás), Örkény István: *Az óbudai ikrek*, tervező: Kaján Tibor, rendezte: Bánky Róbert, játsszák: Blasek Gyöngyi, Halmy Izolda, Sándor Ágnes, Bánky Róbert, Gyárfás Miklós: *Kis minta-szindarab*, átdolgozták: Háray Ferenc, Szabó István, játsszák: Fóthy Edit, Kalmár Éva, Turcsányi Erzsébet, Cser Tamás, Szabó István, Ligeti György–Szilágyi Dezső: *Aventures*, tervező: Koós Iván, rendezte: Szőnyi Kató, játsszák: Kalmár Éva, Kardos Melinda, Szakály Márta, Turcsányi Erzsébet, Erdős István, Gyurkó Henrik, Pataky Imre, Varanyi Lajos.

¹²⁴ Gyárfás Endre, *Cseppek* szövegkönyv, 1975. jelzet: SZT MM 21.781

hányszor játszották az előadást, viszont az interjúk alapján mondhatjuk, hogy kifejezetten kevésszer.¹²⁵ A *Tárgyak és emberek* közös szálát két tényezőben fogalmazhatjuk meg, az egyik a közös tematikai szál, az ember eltárgyiasulása, elmagányosodása és a tárgyak emberré válása, a másik tényező pedig a forma, hiszen több egyfelvonásost tárgyjátékkal oldottak meg. A Kísérleti Stúdió általam eddig vizsgált előadásai közül (*Bábuk és emberek I. Bábuk és emberek II., Tárgyak és emberek*) ebben az előadásban van a legtöbb olyan mű, amit egy-egy színész, vagy szerző javasolt.¹²⁶ A műsorfüzet tanúsága szerint az előadásokat Hámos György összekötőszövegével fűzték össze, amit Elekes Pál mondott el. Az, hogy sem az előadást játszó művészek, sem a szemtanúk nem emlékeztek erre a szövegre azt bizonyítja, hogy inkább technikai feladata lehetett, segítette az átállás alatt kitölteni az időt, illetve az, hogy Elekes Pál, korábban a Vígyszínház művésze mondta el, némiképp legitimálta az előadást és a Kísérleti Stúdiót.¹²⁷ Az előadásblokk, ahogyan eddig is, tematikailag és műfajilag széles skálán mozog. A *Tárgyak és emberek* a következő előadásokat tartalmazta: Balázs Béla *A könnyű ember* c. marionettjátékát, a Dino Buzzati *Crescendo*¹²⁸ c. novellájának Bánky Róbert által való feldolgozása, a Schaár Erzsébet ihlette mű a *Székhistória*, Gyárfás Endre *Cseppekje* és Mrožek *Strip-tease* c. 1966-os előadásának felújítása, illetve az Urbán Gyula írta és rendezte Mozart *Kis semmiségek* c. művére írt *Les Petits riens*. A dolgozat további részében az általam kiválasztott három egyfelvonásoson mutatom be Szilágyi Dezső bábesztétikáját.

VIII. „Engem mindenki szeret”¹²⁹, *A könnyű ember*

¹²⁵ Blasek Gyöngyi és Balogh Géza szóbeli közlése alapján, interjúk időpontja: 2014. november 5. és 2014. október 28.

¹²⁶ *A könnyű embert* B. Kiss István, a *Crescendot* Bánky Róbert, a *Cseppeket* pedig Gyárfás Endre javasolta a bábszínháznak.

¹²⁷ Kalmár Éva ezen az állásponton van, interjú időpontja: 2014. tavasza.

¹²⁸ Balázs Béla: *A könnyű ember*, zene: Láng István, báb: Ősz Szabó Antónia, díszlet: Koós Iván, rendező, báb: B. Kiss István, szereplők: Havas Gertrúd, Szöllősy Irén, B. Kiss István, Gruber Hugó, *Dino Buzzati*: *Crescendo* zene: Láng István, rendezte: Bánky Róbert, játsszák: Blasek Gyöngyi, Bánky Róbert, Domonkos Béla, Schaár Erzsébet – Szilágyi Dezső: *Székhistória* zene: Láng István, rendező: Szőnyi Kató, szereplők: Dallos Ibolya, Kalmár Éva, Turcsányi Erzsébet, Erdős István, Galamb György, Gyárfás Endre: *Cseppek*, tervező: Ország Lili, rendező: Kovács Gyula, szereplők: Fóthy Edit, Turcsányi Erzsébet, Hárty Ferenc, Sławomir Mrožek: *Strip-tease* (felújítás), tervező: Koós Iván, rendező: Szőnyi Kató, szereplők: Csepely Péter, Hárty Ferenc, Varanyi Lajos, Erdős István, Wolfgang Amadeus Mozart – Urbán Gyula: *Kis semmiségek* tervező: Koós Iván, rendező: Urbán Gyula, szereplők: Dallos Ibolya, Kalmár Éva, Kardos Melinda, Hetey László.

¹²⁹ Balázs Béla, *A könnyű ember* szövegkönyv, 1975. jelzet: SZT MM 21.7950

Balázs Béla művét eredetileg is marionettszínpadra írta, *A könnyű ember* többszörösen is bábtörténeti emlékeket idéz. Blattner Géza 1919-ben a Belvárosi Színházban szintén megrendezte ezt a darabot, a választás a színház esztétikai hitvallását vetíti előre, hiszen ezzel a bábszínház kijelöli, hogy melyik hagyományához kíván visszatérni: a vásári bábjátékkal szemben a művészi bábjátékhöz. A B. Kiss István által javasolt darabot marionettfigurákkal adták elő, ami meghökkentő volt, hiszen az Állami Bábszínház előtte nem játszott marionettbábokkal, a kultúrpolitika is túl arisztokratikusnak bélyegezte ezt a bábtípust. Az esemény előzménye lehetett, hogy az ASTRA Együttes szintén előadta ezt a bábjátékot, a bábokat pedig szintén Ősz Szabó Antónia készítette. A díszlet viszonylag hagyományos elemeket vonultatott fel, tipikus Koós Iván készítette dobozszínpadot látunk, ami kis csipkéekkel, fodrokkal igyekszik a franciás, könnyed, biedermeier stílust megerősíteni, talán a történet fő elemére utalnak a falon levő hullámdíszítések, amelyek ráerősítenek a figurák, kiemelten a főszereplő könnyedségére (ugyanis a történet szerint őt még a szellő is elfűjja). A történet egy klasszikus szerelmi háromszög, a főszereplője A könnyű ember, akinek a nevét és pontos kilétét homály fedi, nemcsak a néző, de szerelmesei számára is. A szellő fújta be az ablakon, ahogyan ki is. Egy náthás kisasszony beleszeret, könnyeden flörtölnek, majd a kisasszony barátnője belép és ő is szerelmes lesz, a két hölgy összevész, majd kiegyeznek, 50-50%, de a nagy vitában megjelenik egy porszívóember, aki beszippanjtja főszereplőnket. A darab stílusában is igyekszik kifigurázni a biedermeier könnyedséget, már a szerzői utasítások is erre világítanak rá, ezek nagy része meg is valósult, pl. „ül a kis biedermeier zongora előtt és egy kis biedermeier dalt énekel”. A humor két fő forrása, a könnyű ember túlzott könnyedsége, ahogyan erkölce fizikumában jelenik meg, a náthás kisasszony akaratlanul is folyton eltüsszenti magától, illetve a biedermeier stílus elemeinek kifigurázása. A könnyű ember történetét kitűnő választás volt marionettel eljátszani, a főszereplő mozgatása így igazán izgalmassá vált, tényleg egyfajta rángatás következett be, ahogyan valamilyen külső erő (a szöveg szerint a cűg) össze-vissza sodorja. Ősz Szabó Antónia marionettfigurái tökéletesen tükrözték a szereplők jellemét, a naiv, nagy szemekkel inkább valamilyen játékbabára emlékeztető kisasszony, a csélcsep, francia bajszos, hosszú, szőke hajú könnyű ember és a legyezőkkel rendelkező, komolyabb, konkurenciát jelentő versenytárs. A figurák stilizáltak, egy-egy szimbolikus arcvonás, kiegészítő szimbolizálja fő tulajdonságaikat, így a kis hetyke, francia bajusz és a giccses fodros ing A könnyű ember csélcsep, ámító karakterét, a hatalmas őzikeszemek és a gigantikus masnik a hajában a naiv, azonnal szerelembe eső hölgy jelképei, a csókos száj és a legyező pedig a konkurens, csábítót mutatják be.

A darabot egyik korabeli kritika sem dicsérte kifejezetten, gyenge darabnak tartották.

Az Esti Hírlap kritikus (m-y) szerint a rendező nem használta ki eléggé a könnyedség lehetőségeit idézem, a játék könnyed „ennyi és semmi több”.

IX. Látványi–akusztikai–mozgásbeli összetevők állandó kontrasztja, a *Székhistória*

Az egyik kétségtelenül progresszív előadás a Schaár Erzsébet szobrai alapján készült *Székhistória*.¹³⁰ Szilágyi európai minták alapján egy képzőművészeti alkotást helyezett a színpadra,¹³¹ ahogyan az Szőnyi Kató nyilatkozatából kiderül, ez a módszer egy európai tendenciát követett, hiszen a modern bábszínháznak „szoros kapcsolata van az ugyancsak a lényegre szorítkozó, a részleteket elhanyagoló, szükségképpen tömörítő, modern képzőművészettel”.¹³² Szőnyi nyilatkozatában kimondja, hogy az Állami Bábszínház azt a stilizációs elvet szeretné követni, mely Európában képzőművészek által készített bábok, bábuk színpadra állításával kezdődött. Ahogyan Szilágyi fogalmaz *A plasztikai elem szerepe a bábszínházban* c. tanulmányában „a század elején főleg festők, szobrászok, iparművészek, építésszek fedezték fel saját maguk számára a bábuk világát. Technertől Légerig, Picassóig...”¹³³ az igazgató írásában definiálja azt a fajta bábszínházat, ahol „színpadi alkotás létrehozásához – a mű-színész-közönség hármasszám alapkövetelményén túl – egy speciális eszközre, egy képzőművészeti produktum¹³⁴ segítségével van szükség: a bábu az effajta színpadi alkotás megkülönböztető, így legfontosabb jegye.”¹³⁵ Kifejti, hogy a képzőművészeti alkotás mozgatása önmagában nem elég a megelevenedéséhez, feltétlen szükséges a célirányos, cselekvő mozgás, amit a mozgató hoz létre. A nézőre tett benyomását pedig az

¹³⁰ Schaár Erzsébet nem működött közre tevékenyen az előadás létrehozásában, lelkesen fogadta az ötletet, de nem vett részt a munkafolyamatban. Balogh Géza szóbeli közlése alapján, az interjú időpontja 2014.október 28.

¹³¹ Az előadás ihletője lehet Beke László Schaár Erzsébet munkásságáról szóló monográfiája (BEKE László, *Schaár Erzsébet*, Corvina Kiadó, Budapest, 1973.) amelyben a következőket írja: „szinte megszemélyesíti őket – a két szék már-már olyan, mint egymás mellett üldögélő kedves öreg házaspár” (19.o.), valamint sokat ír a Schaár-féle antropomorf bútorokról.

¹³² FÖLDES Anna, *Bábok...*, i.m., 18.

¹³³ SZILÁGYI Dezső, *A plasztikai...*, i.m., 50.

¹³⁴ Ebben az esetben Szilágyi nem tekint minden bábót képzőművészeti alkotásnak, így kizárja például a vásári bábokat.

¹³⁵ Egyes nézők szerint ez a párbeszéd pontosan az volt, ami Schaár és a férje között zajlott le nap mint nap, állítólag, aki bejáratos volt hozzájuk fültanúja lehetett ezeknek a veszekedéseknek.

élőszínházzal szemben az ábrázolás határtalanságának tulajdonítja „A bábeszközök transzformálódási kísérlete kiterjeszti a bábszínház megjelenítési körét a fantázia, a költői képzelet, a fantasztikum, az irrealitás területére is.”¹³⁶ Szilágyi mindenáron szeretne volna, ha Schaár szobrai sikerül megvalósítani színpadon, így hát írt egy szöveget a szobrokra. A kritikusok, a színészek és rendezők is úgy nyilatkoznak erről a szövegről, hogy az igazgató-dramaturg a gombhoz varrta a kabátot,¹³⁷ bocsánatos bűnként kezelik, hiszen elég szentimentális és túlzó lett, ezzel szemben a látvány és a zene sikerre vitte az előadást. Vízvári László az ASTRA Együttes alapítója munkatársaival elkészítette Schaár ¹³⁸szobrainak hungarocell változatait (megdöbbentő a pontosság) s fekete színházzal¹³⁹ mozgatták ezeket a székeket. Ez volt az Állami Bábszínház egyik első tárgyjátéka (ebből kifolyólag a művészek nagyon bizonytalanok voltak, hogy érthető-e a történet, s ezért tették mellé a narrátor által elmondott szöveget). A *Székhistória* egy emberöltőt mesélt el, két ember szerelmét, megöregedését. A két szék egymáshoz való viszonya az idő elteltével folyamatosan változik. Az utolsó képben a „megöregedett” székek együtt roskadnak össze¹⁴⁰ miután szép lassan elvesztették szükségük lényegi elemeit, lábaikat. A háttérben természetesen látható a Schaár szoborkompozícióból jól ismert ablak is. A székek egyik állandó vágyakozásának tárgya, kapcsolatuk dinamikájának mozgatórugója ez az ablak és az általa szimbolizált külvilág, a kilépés ebből, a már jól megszokott életmódból, az egymásrautaltságból. A *Székhistória* a képzőművészet egyfajta megelevenedése, teljes animálása a színpadon. A bábjáték egy korábban nem alkalmazott jelrendszerével találkozunk, egy olyan jelrendszerrel, melynek alkalmazása során sokkal erőteljesebb absztrahálással szembesülünk. A két széket Erdős István és Kalmár Éva mozgatták (visszaemlékezéseik szerint már akkor lejátszották életüket). A zenét Láng István szerezte, ez a darab volt a hatos egyik sikerdarabja. Olyannyira, hogy 1977-ben, 1979-ben, 1982-ben még Franciaországban is vendégszerepeltek. A kritika is egyértelműen magasztalta: „A filozofikus-példázatos bábjáték öntörvényű szintézis magas intellektuális tartalommal, közösségi érvényű mondandóval.”¹⁴¹ ahogyan Iszlai Zoltán írta. Molnár Gál Péter szerint Schaár szobrai igényelték a színpadravitelt: „Schaár csupa fanyar teatralitás, sűrített elbeszélőkedv”, „Székekben fejeződik ki az emberi dráma, mintha Samuel

¹³⁶ SZILÁGYI Dezső, *A plasztikai...*, i.m., 51.

¹³⁷ Balogh Géza szóbeli közlése alapján, interjú időpontja: 2014. október 28.

¹³⁸ SZILÁGYI Dezső, *A plasztikai...*, i.m., 50.

¹³⁹ A fekete színház ismert bábtechnika, a bábmozgatók az arcukat is eltakarva feketébe öltöznek, így a pontfényben nem látszódnak, amikor mozgatják a bábút.

¹⁴⁰ Kalmár Éva szóbeli közlése alapján, interjú időpontja: 2014. október 29.

¹⁴¹ ÉS, *Állami bábmaximum*, Iszlai Zoltán, 1975. június 14.

Beckett világa jelenne meg székekben elbeszélve. Beckett világa, csak emberiben, áthumanizáltabban.”¹⁴²

X. Strip-tease

A blokk utolsó előtti előadása a már 1966-ban bemutatott *Strip-tease* volt. Szőnyi Kató rendezése, Varanyi Lajos és Erdős István duója és Koós Iván gigantikus maszkjai és hatalmas, oldalról benyúló kezei¹⁴³ hatalmas sikert arattak.¹⁴⁴ A történet a diktatúrának az egyénre tett hatásának részletes bemutatása. A két (értelmezhetjük egy ember két személyiségeként is) bábbá maszkírozott színész kénytelen úgy cselekedni, ahogyan azt az éppen felülről benyúló gigantikus kéz mutatja. Koós Iván bábterve tökéletesen kiemeli az abszurd dráma lényegét, az elnyomó hatalmi diskurzusban élő, elidegenedett, furcsa, abszurd lényévé vált emberek bábuvá válását. A bábulét működése igazán a következő és az ehhez hasonló megszólalásoknál válik igazán abszurdá: „Mi a szabadság? A szabad választás lehetősége. Míg itt ülök és kimehetek ezen az ajtón, addig szabad vagyok. ... Belső szabadságom telje, az az én válaszom a titokzatos eseményekre”.¹⁴⁵ Teljesen nyilvánvaló, hogy ezek a bábuk bábuságuknál fogva sem szabadok, rabságukra a díszlet is hangsúlyosan rájátszik. Végül mind a két bábu megtörik és követni kezdi a kéz utasításait. Ahogyan arra Passuth Krisztina is rávilágít Koós Ivánról szóló könyvében „A maszk az arctalanná, szinte személytelenné süllyedt egyént, a kéz az őt igazgató, kiszámíthatatlan felsőbb hatalmat idézi.” „A tárgy és az ember ... abszurd együttese rokon a későbbi Mrožek *Strip-tease*-előadás óriásmaszkos, ember-testű bábuinak abszurdításával”.¹⁴⁶ A két figura nagyon hasonló volt, mondhatni ugyanaz a személy, csupán két teljesen más testalkatú színész alakította, más színű volt a jelmezük (egy halvány árnyalattal), különböző számú csat volt a két hasonló táskán. A figurák egy azonosítatlan,

¹⁴² Molnár Gál Péter, *Kis semmiségek*, Népszabadság, 1975. április 19.

¹⁴³ A kultúrpolitika engedélyezte az előadást, viszont ismeretlen bejelentő általi feljelentés történt, az előadás során oldalról megjelenő két kéz piros és zöld színűek voltak eredetileg, az egyik néző pedig úgy érezte (nyilvánvalóan nem alaptalanul), hogy a piros szín a fennálló rendszer jelképe. A vizsgálóbiztos meg is jelent a bábkészítő műhelyben, de a dolgozók a kérdést kikerülték mondván csak ilyen anyaguk volt ekkora mennyiségben raktáron, ez természetesen nem volt igaz. (Passuth Krisztina szóbeli közlése alapján, interjú időpontja: 2014. november 6.)

¹⁴⁴ Balogh Géza szóbeli közlése alapján, interjú időpontja: 2014. október 28., Blasek Gyöngyi szóbeli közlése alapján, az interjú időpontja: 2014. november 5.

¹⁴⁵ Slawomir MROŽEK, *Strip-tease* szövegkönyv, 1975. jelzet: SZT MM 23.020.

¹⁴⁶ PASSUTH Krisztina, *Koós Iván*, Corvina Kiadó, Budapest, 1984, 36.

hálóval bekerített térben mozogtak, ami utalhatott börtönre, de irodára is. A darab bemutatta az egyén teljes kilátástalanságát egy diktatúra uralta világban. Passuth Krisztina világít rá az előadásban rejlő lehetőségekre, miszerint ez (az ember mint báb, bábosodása óriás maszkok által) is lehetett volna egy követendő bábtechnikai út. A darabban hangsúlyosak a méreteltolódások, hiszen az óriási maszkoknál még óriásibbak az őket irányító kezek, s ez félelmetes hatást kelt.¹⁴⁷ A stilizált maszkok bábuszerűsége törekednek. Az előadás által teremtett nyomasztó légkör nem volt megszokott a bábszínház színpadán, ahogyan a kortárs irodalom abszurd drámái sem, nem úgy, mint Nyugat-Európában, „a bábszínházak Európaszerte eredményesen kísérleteznek az abszurd drámák előadásával. Hiszen a végletes helyzeteket ábrázoló, a jellemábrázolást másodlagosnak tekintő, tételszerű művek megelevenítésére a bábszínpadnak minden eszköz a rendelkezésére áll. És az előadás is aláhúzza a parabolák parabola jellegét, az abszurd helyzet abszurditását.”¹⁴⁸

Kérdéses (legalábbis Iszlai Zoltán szerint), hogy a darab még '75-ben is dialógusaiban aktuális-e, szerinte a kafkaizáló monológok akkorra már közhellyé váltak).¹⁴⁹ A darab fogadtatása azonban nagyrészt pozitív.

XI. „Ahol és amikor a bábszínházi vizualitás vállalja a korszerű gondolkodás, az intellektus szolgálatát, ott és akkor nyeri el ez a műfaj általános társadalmi elismerését: a nagykorúságot.”¹⁵⁰

A Kísérleti Stúdió előadásai egy viszonylag szűk kört, az értelmiségi, illetve az egyetemista réteget vonzották be, így nemcsak politikai, hanem praktikus okokból kifolyólag sem játszották őket egy-két alkalomnál többször. Külföldön több stúdiós előadással vendégszerepeltek (így járták meg Franciaországot, Németországot, Görögországot, Hollandiát, vagy éppen az USA-t).

A három tárgyalt előadás tükrében világosan látszik, hogy Szilágyi Dezső egy, az obrazcovi modelltől jelentősen eltérő bábesztétikát gondolt relevánsnak, mely elképzelésben hangsúlyos szerepet játszik a képzőművészet és a zene,¹⁵¹ illetve az összművészetiség. Még

¹⁴⁷ PASSUTH Krisztina, *i.m.*, 36.

¹⁴⁸ FÖLDES Anna, *i.m.*, 18.

¹⁴⁹ ISZLAI Zoltán, *Állami bábmaximum*, ÉS, 1975. június 14.

¹⁵⁰ SZILÁGYI Dezső, *A plasztikai ...*, *i.m.*, 50.

¹⁵¹ Erről tanulmányt is írt *Zene és bábszínpad* címen 1971-ben. (SZILÁGYI Dezső, *Zene és bábszínpad*=*Zene és bábszínpad*, SZILÁGYI Dezső, BREUER János, PASSUTH Krisztina, Zeneműkiadó, Budapest, 1971.)

jelentősebb szerepet tulajdonított a stilizált báboknak, díszletnek. Az általam kiemelt három előadás tükrözi legjobban ezt a koncepcionális változást, viszont a hatosfogat többi előadása is ezt az új bábszínházi nézetet képviseli. Fontos látnunk, hogy Szilágyi és a Kísérleti Stúdió ezekkel az előadásokkal új lehetőségeket keres, alternatívát a felnőtt bábjátszásra. Később nem feltétlenül ezt az útvonalat, ezeket az útvonalakat követik végig, viszont a stúdiós előadások nélkül a bábszínház közönségikerei nem jöhettek volna létre, ezek a műhelymunkák tették lehetővé, hogy a hasonló esztétika jegyében születő közönségikert arató olyan előadások megszülethessenek, mint *A fából faragott királyfi*, *a Petruska*, *az Angyal szállt le Babilonba*, *A kispolgár hét főbűne*, vagy *A csodálatos madarin*.¹⁵² Szilágyiéknak sikerült megalapoznia egy új típusú, magyar, felnőtt bábjátszást, így leváltaniuk a kabarékat.

Egy hasonló esztétikai váltást figyelhettünk meg az elmúlt években is, megjelent egy új bábos nemzedék, akik már az európai bábszínház és a Szilágyi-féle Kísérleti Stúdió beható ismeretében (képzésükből adódóan), arra építve képviselnek és valósítanak meg egy gyökeresen másfajta esztétikát, hogy néhány nevet említsek: Hoffer Károly, Csató Kata, Tengely Gábor, Ellinger Edina.

Kutatásomban egy, a báb műfaján belül működő progresszív vonalat vizsgáltam, ami máig meghatározza a magyar bábesztétikát.

¹⁵² Ezen előadások egy része ugyan hamarabb került bemutatásra, mégis mivel a Kísérleti Stúdió előadásait hosszú hónapokon, esetlegesen éveken keresztül csiszolták, így mégis az gondolom, hogy a zenés előadások ennek fényében jöttek létre.

Bibliográfia:

Felhasznált irodalom:

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

BALOGH Géza, *A magyar bábszínház és a politika a 20. században*, BÁB-TÁR XIII., 2012. január, 35–37.

BALOGH Géza, *Obrazcov két színháza*, BÁB-TÁR V., 2007/4.

BEKE László, *Schaár Erzsébet*, Corvina Kiadó, Budapest, 1973.

MOLNÁR GÁL Péter, *Bábszínháztörténet=Bábszínház 1949–1999*, szerk. BALOGH Géza, Budapest Bábszínház, Budapest, 1999.

Szergej OBRAZCOV, *Bábjátéktól a filmig=Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk. TARBAY Ede, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979.

Szergej OBRAZCOV, *Az emlékezet lépcsőfokain*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988.

Szergej OBRAZCOV, *Hivatásom*, Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1954.

Szergej OBRAZCOV, *Mi a báb?=Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk. TARBAY Ede, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979.

Szergei OBRASZOW, *Von der Kunst des Puppentheaters=Puppentheater international: 50 Jahre UNIMA*, Henschelverlag, Berlin, 1980.

PASSUTH Krisztina, *Koós Iván*, Corvina Kiadó, Budapest, 1984.

SELMECZI Elek, *Világhódító bábok*, Corvina, Budapest, 1986.

SZILÁGYI Dezső, *A bábjáték műfaji sajátosságai=Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk. TARBAY Ede, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979.

SZILÁGYI Dezső, *Az állami Bábszínház három évtizede=A mai magyar bábszínház története*, szerk. SZILÁGYI Dezső, Corvina, Budapest, 1978.

SZILÁGYI Dezső, *A plasztikai elem szerepe a bábszínházban=Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk. TARBAY Ede, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979

SZILÁGYI Dezső, *Bábművészetünk=Bábtörténeti szöveggyűjtemény II. kötet*, szerk. TARBAY Ede, Népművelési Intézet, Budapest, 1978.

SZILÁGYI Dezső, *Zene és bábszínpad=Zene és bábszínpad*, SZILÁGYI Dezső, BREUER János, PASSUTH Krisztina, Zeneműkiadó, Budapest, 1971.

•

Források (újságcikkek):

DÉRCZY Péter, „... az ország népszínháza”, *Beszélgetés Szilágyi Dezsővel a bábszínház igazgatójával* (1979), BÁB-TÁR XV., 2013. március, 25.

Jan DVOŘÁK, *Viszontlátásra!*, Művelt Nép, 1954, július 25, 2.

ÉLIÁS Tibor, *Új előadás születik*, Néző, 1975, III.

FÖLDES Anna, *Bábok és emberek. Beszélgetés Szőnyi Katóval*, Színház, 1970, június, 18.

FÖLDES Anna, *Az Óperenciás tengeren és a Valóságon is túl... Kalandozás a Bábvilág hat tartományában*, Nők Lapja, 1975. május 10.

GAÁL, *Hat bábgroteszk felnőtteknek*, Pest Műsor, 1975. április 17-29-ig

Szőnyi Kató nyilatkozata

ISZLAI Zoltán, *Állami bábmaximum*, ÉS, 1975. június 14.

MAGYAR Tibor, *A legkisebbik színház igazgatója beszél a bábművészet helyéről, új tervekről*, Magyar Nemzet, 1958. június 12., 4.

M-J, *Tárgyak és emberek*, Esti Hírlap, 1975, május 21.

MOLNÁR GÁL Péter, *Kis semmiségek*, Népszabadság, 1975, április 19.

ÓZ, *Tárgyak és Emberek*, Néző, 1975, június.

SZÉMANN Tamás, *Hat groteszk a Bábszínházban*, Népszava, 1975. április 22.

ZELK Zoltán, *Aladdin és a csodalámpa A Moszkvai Állami Bábszínház vendéjátéka*, Szabadság, 1950. március 26.

VIRÁG Ferenc, *Stúdióbemutató a Bábszínházban, Egy műfaj szépségei és érdekességei*, Pestmegyei Hírlap, 1975. május 10.

Források:

szövegek könyvek az OSZK Színháztörténeti Gyűjteményéből és a Budapest Bábszínház gyűjteményéből:

A cseppek szövegek könyv, 1975. jelzet: SZT MM 21.781

A könnyű ember szövegek könyv, 1975. jelzet: SZT MM 21.950

Crescendo szövegek könyv, 1975. jelzet nélkül a Budapest Bábszínház gyűjteményéből

Les petits riens szövegek könyv, 1975. jelzet nélkül a Budapest Bábszínház gyűjteményéből

Országos Színházi Adattár adatai, www.szinhaziadattar.hu

Strip-tease rendezőpéldány, 1966. jelzet: [SZT MM 23.019](#)

Székhistória szövegek könyv, 1975. jelzet: SZT MM 23.025

fényképek az OSZMI Bábtárának gyűjteményéből, illetve a Budapest Bábszínház

gyűjteményéből:

A Crescendo c. előadás fotói, készítette: Keleti Éva, MTI, 1975.IV.16.

A Cseppek c. előadás fotói, készítette: Keleti Éva, MTI, 1975.IV.16.

A könnyű ember c. előadás fotói, készítette: Keleti Éva, MTI, 1975.IV.16.

A Les petites riens c. előadás fotói, készítette: Keleti Éva, MTI, 1975.IV.16.

A Strip-tease c. előadás fotói, készítette: Mönich László, 1975.IV.16.

A Székhistoria c. előadás fotói, készítette: Keleti Éva, MTI, 1975.IV.16.

Interjúk:

Balogh Gézával, az interjú időpontja 2014.október 28.

Blasek Gyöngyivel, az interjú időpontja: 2014. november 5.

Kalmár Évával, az interjú időpontja 2014 tavasza.

Gyurkó Henrikkel, az interjú időpontja 2014. tavasza.

Passuth Krisztinával, interjú időpontja: 2014. november 6.

Szakály Mártával, 2014. október 30.

A dolgozat utolsó módosításának időpontja: 2015.01.06.