



A Magyar Állami Operaház Diótörő-előadásának gyerekszereplői, 1950 körül. Fotó: Tóth László



Gyerekszereplő a Diótörő-babával. Magyar Állami Operaház, 1950 körül. Fotó: Tóth László



Csajkovszkij-Vajnonen: *Diótörő*. Suba Gyula és Árva Eszter a Diótörő-babával. Magyar Állami Operaház, 1950-es évek. Fotó: Várkonyi László



Csajkovszkij-Vajnonen: *Diótörő*. Sz. Bronecz Ilona (Balerina baba). Magyar Állami Operaház, 1950-es évek. Fotó: Várkonyi László

Halász Tamás

VÁLTOZATOK MEGELEVENEDÉSRE

Báb- és táncművészet kapcsolódási pontjaira, bábfigurára és táncoló testre gondolva, a legegyszerűsebb megközelítésben *A diótörő* meséje juthat eszünkbe elsőként. Az 1892-ben, a szentpétervári Mariinszkij Színházban, Csajkovszkij zenéjével, Petipa librettójára, Ivanov koreográfiájával bemutatott, százhusz év múltán is töretlenül népszerű mese megannyi feldolgozásában a legkülönbözőbb leleménnyel tűnik fel a megelevenedő fabáb, s megannyi álombéli figura. A karaktereiben, külsőségeiben az orosz hagyományoktól idegen, E. T. A. Hoffmann *Diótörő és Egérkirály* című elbeszélése alapján született alkotás mára a világ balettirodalmának talán legismertebb darabja. A közismert történet szerint a címszereplő baba egy kislány, Marika álmában hús-vér emberré, Diótörő herceggé válik, Marikából pedig Mária hercegnő lesz. A megkapó mesét több változat után 1934-ben Vaszilij Vajnonen koreografálta újra: e verzió 1950-ben jutott el Magyarországra, s vált a Magyar Állami Operaház repertoárjának oszlopává. Az Opera színpadán azonban eredetileg negyed századdal korábban, 1927 decemberében jelent meg először a karácsonyi mese, Brada Ede koreográfiájával.

A cseh származású, Bécsből Budapestre szegődött Brada személye szolgál kapcsolódási pontként báb és tánc kapcsolatait vizsgáló eszmefuttatásunk következő, igen közismert példájához. Magyarországon a Diótörő mellett – nagyjából holtversenyben – egy másik nevezetes tánc-alak, a mi „fiunk” juthat kapásból eszünkbe a tárgyalt műfaji kapcsolódásról. Bartók *A fából faragott királyfi*jának címszereplője – mert bizony, a mű fölé cím gyanánt az ő, a bábú karakterét emelte Bartók és Balázs Béla, s ebbe olykor bele sem gondolunk – a mű ősbemutatóján a fent említett Brada Ede lett. Amint izgalmas megfigyelni, hogy az elmúlt egy és negyed század során Ivanovtól Rudolf Nurejeven át Matthew Bourne-ig melyik koreográfus hogyan oldotta meg a nagy átváltozást, a Diótörő-báb megelevenedését,

ugyanolyan érdekes megfigyelni, hogy kinél milyen módon éled meg e másik faragott alak. A Diótörő és a bartóki Fabáb alakja közt egy alapvető különbséget láthatunk. Míg előbbi bábuból élő emberré (igaz, „csak” álomban-fantáziában) változik, addig *A fából faragott királyfi* karaktere, fizikai megjelenésében nem változik meg: testébe, mint a Gólemébe, miután a titkos Istennevet szájába helyezte alkotója, beleszáll az élet, megelevenedik. A prágai Lőw rabbi és a librettista Balázs Béla alakja megelevenedett báb, mely önálló életre kel, miközben formára nem változik: mindkettő drámája, sorsa, végzete, hogy kikerülnek megteremtőjük ellenőrzése alól.

A fából faragott királyfi ősbemutatójának centenáriumát ünnepelhetjük az idén: 1917 májusában, komoly művészi és történelmi viharok által övezve került színre a magyar táncművészet történetének egyik legfontosabb alkotása. Az eredetileg a német-svéd Otto Zöbisch által koreografált produkciót a librettista Balázs Béla, mint rendező a táncosokkal és Tango Egisto karmesterrel mentette meg a botrányos bukástól. Az előadás díszletét és jelmezeit az akkor még pár hónapig a Magyar Királyi Operaház kormánybiztosaként működő polihisztor, gróf Bánffy Miklós tervezte. A produkció látványvilágáról, alapvető megoldásairól szinte alig tudunk valamit. Támpontul a Balázs Béla szöveggönyvét tartalmazó, finom mívű kis könyvecske szolgál, melynek illusztrációit a gróf rajzolta, s címlapján maga a fabáb látható. A groteszk alak mintha csavarokkal egymáshoz rögzített vállfákból állna: faragásnak rajta nyoma sincs. De nincs nyoma Balázs eredeti szöveggönyvében sem, melyben Fabábként a Királyfi által palástjával, koronájával, majd levágott szőke fűtjeivel feldíszített alak, tulajdon vándorbotja szerepel. Az 1917-es ősbemutató alakjairól nagyon csekély számú fényképfelvétel maradt fent, elsősorban a Színházi Élet a premiert méltató – szerzői megjelenés nélküli – írásának illusztrációjaként. Ezeket egyetlen egyszer jelenik meg a Brada alakította



Bartók-Vashegyi: *A fából faragott királyfi*. Sz: Müller Margit (A tündér) és Füleki Gyula (A fabáb). Magyar Állami Operaház, 1952. Fotó: Várkonyi László



Bartók-Vashegyi: *A fából faragott királyfi*. Sz: Füleki Gyula (A fabáb). Magyar Állami Operaház, 1952. Fotó: Várkonyi László



Bartók-Harangozó: *A fából faragott királyfi* (első verzió). Sz: Harangozó Gyula (A fabáb). Magyar Állami Operaház, 1950-es évek. Fotó: Várkonyi László



Bartók-Harangozó: *A fából faragott királyfi* (második verzió). Sz: Perlusz Sándor (A fabáb). Magyar Állami Operaház, 1958. Fotó: Tóth László



Bartók-Harangozó: *A fából faragott királyfi* (második verzió). Sz: Havas Ferenc (A királyfi) és Balogh Ágoston (A fabáb). Magyar Állami Operaház, 1958. Fotó: Tóth László



Bartók-Harangozó: *A fából faragott királyfi* (második verzió). Sz: Ugray Klotild (A királykisasszony) és Balogh Ágoston (A fabáb). Magyar Állami Operaház, 1958. Fotó: Tóth László

Fabáb: a Bánffy-féle tervhez igazodva, az ő testét is bő lebernyeg takarja: karjai merev – óegyiptomias, más megközelítésben az *Egy faun délutánja* cím-szerepében tündöklő Nizzinszkij pózait idéző – szögben. A táncos arcát túlméretezett paróka keretezi, fején jókora korona. A szöveg lelkesen méltatja Brada játékát, akinek „*komikum és tragikum van az előadásában és talán többet mond benne, mint amennyit a szövegíró szánt szerepének*”. A fából faragott királyfi történetét az ősbemutató után nagyszabású és – természetesen – már sokkal jobban dokumentált verziókban tűzte műsorára az Operaház. 1935-ben a lengyel táncos-koreográfus, Jan Cieplinski készített belőle fantasztikus látványvilágú (tervezők: Oláh Gusztáv és Fülöp Zoltán), expresszionista ízű előadást, melyben a Fabábót a pompás karakertáncos, a koreográfusként a magyar nemzeti balettművészet atyjaként tisztelt Harangozó Gyula alakította, aki 1939-ben, majd 1958-ban maga is színre állította a történetet, ugyancsak lenyűgöző látványvilággal. E variánsokban már megjelenik a nehéz dramaturgiai kihívás, a Fabáb megalkotása folyamatának megoldása: a Királyfi kifaragja a bábót – fejszével áll neki, hogy megalkossa az élettelen, őt magát idéző fatestet, mely Bartók pompás zenéjére aztán megelevenedik, hogy groteszk táncra keljen. E megoldás – a faragás – aztán zsinórmértékül szolgált a következő produkciók esetében is. A Fabáb alakját az említett Cieplinski-, illetve két Harangozó-, majd az 1952-es Vashegyi Ernő-, s az 1970-es (ez utóbbit két változat követi még, 1981-ben és 1998-ban) Seregi László-féle verzióban a legkitűnőbb karakertáncosok keltették életre. Különösen kiemelkedő Forgách József Fabáb-alakítása, aki 1970-ben Seregi művének színpadi és táncfilmes változatában is a báb szerepében remekelt, utóbbiban (is) Orosz Adél és Róna Viktor partnereként. A *fából faragott királyfi* eredetileg táncszínpadra szánt története, szerencsés és evidens módon, legendás emlékű előadásként az Állami Bábszínház műsorában is megjelent, 1965-ben, nagy leleménnyel egy másik, ikonikus, báb-alakot címébe és főszereplőjévé emelő tánc-történettel, a Petruskával egy műsorban. Balázs Béla librettóját e produkcióhoz Szilágyi Dezső

dolgozta át, az 1965-ös bemutató tervezője Bródy Vera volt, rendezője Szőnyi Kató; a premier idején az Operában Harangozó Gyula második, 1958-as változata volt repertoáron.

A báb és tánc kapcsolatáról, konkrétan a báb, mint motívum, szereplő megjelenéséről a hazai és nemzetközi táncszínpadon az idézhető példák száma igen jelentős, csoportosításuk nem egyszerű. Az interdiszciplinák korában a műfaji határok gyors tempóban mosódnak el, az eredetire, újszerűre vágó nézők nagy öröme. Ennek köszönhetően gyakran nem is egyszerű a példák megjelölése és címkézése: vajon mely ponttól kezdve beszélhetünk bábról? Báb-e a tehetetlen, mások által mozgatott, megmozdított test? Bábnak tekinthetünk-e egy olyan, hús-vér ember megformálta alakot, amelyből maga a táncos ki sem látszik, azaz: „önmagával bábozik”? Bábjátékos-e a táncos, aki egy élettelen formát-alakot a színpadon mozgat? Bábnak tekinthető-e a modifikált test?

Ez utóbbi kérdésen töprengve idézendő itt meg a Magyarországon is jól ismert, világhírű francia koreográfus, Maguy Marin munkássága. Marin az 1980-as évek vasfüggöny mögé ellátogató vezető nyugati táncalkotóinak előfutára volt. 1983-as, legendás emlékű, Samuel Beckett művei nyomán született *May B* című alkotásában (melyet a Fővárosi Operettszínházban mutatott be a magyar közönségnek, s az, kereken harminc évvel később, a Trafóban újból látható volt, immár világhírű klasszikusként) különös, nyeklő-nyakló „élőhalottak”, meszesre lekent, torz maszkok mögé bújtatott, kiváló táncos báb alakok járták nyugtalanító táncukat. Marin 1989-ben hozta létre *Groosland* című produkcióját: a Fernando Botero rengő húsú, dúz idomú alakjait idéző táncosai meztelen test-implantátumokban, jelmezként viselt, kövér idomokban, parókában léptek színpadra, eleven bábokként. Ilyen, egész testet elfedő jelmezt, voltaképpeni élő báb alakot a klasszikus balett világából is ismerünk: sir Frederick Ashton 1960-ban bemutatót, majd Budapesten, az Állami Operaházban 1971-ben színre vitt főművében, *A rosszul őrzött lányban* Simone, a gazdag falusi özvegyasszony baromfiudvarában jelennek meg, pompás, groteszk figuraként



Bayer-Cieplinski: *A babatündér*. Sz: Gaál Éva (Miki egér).
Magyar Állami Operaház, 1957. Fotó: Tóth László



Bayer-Cieplinski: *A babatündér*. Sz: Orosz Adél (Tiroli baba).
Magyar Állami Operaház, 1957. Fotó: Tóth László



Bayer-Cieplinski: *A babatündér*. Sz: Orosz Adél (Tiroli baba).
Magyar Állami Operaház, 1957. Fotó: Tóth László



Bayer-Cieplinski: *A babatündér*. Sz: Bánki Györgyi (Beszélő baba).
Magyar Állami Operaház, 1957. Fotó: Tóth László



The Tales of Beatrix Potter/Nyúl Péter és barátai.
R: Reginald Mills, 1971



Triton. Compagnie DCA
– Philippe Decouffé, 1990

a kakas és a csirkék: táncosok, egész testüket, de testük formáit is elfedő tollruhában. Ugyancsak Ashton alkotása az angol nemzeti meseíró, Beatrix Potter történetéből készült tánc-mesefilm, a Reginald Mills rendezte, *The Tales of Beatrix Potter* koreográfiája. Nyúl Péter és barátai e virtuóz és magával ragadó alkotásban élő bábok, eleven táncosok megjelenítette zoomorf karakterek.

Az 1990-es évek elején, a korábban említett nyugati vendéjáték-hullám éveiben számos, a báb- és a táncművészet határvonalait izgalmasan feszegető előadás érkezett Magyarországra. Kiemelkedik közülük a Karl Biscuit vezette Compagnie Castafiore *Átmeneti zajeffektusok* című, a Petőfi Csarnokban bemutatott előadása, mely sajátos átmenetet képezett a tárgy-, báb- és táncszínház között, akárcsak öt évvel későbbi, 2003-as vendéjátékuk, az *Omega törzs meséi*. A Castafiore színpadán emberek megjelenítette létező és fantázia szülte állatok, bábként mozgatott, kétdimenziós emberalakok, betűk, épületek, állatfejet viselő táncosok részegítő karneválja parádézott. Az ember, mint báb-vonulat különlegesen izgalmas képviselője, Philippe Découflé DCA Társulata, mely 1996-ban, *Decodex* című előadásával mutatkozott be az Erkel Színházban, három évvel később, ugyanitt *Triton* című produkciójukat játszották. Découflé 1986 és 1995 közt keletkezett, világhírű trilógiája (*Codex*, *Decodex*, *Triton*) alakjai páratlanul szellemes jelenetekben köszönnek el, válnak le az emberi lét és megszokott mozdulatvilág színpadi megszgyéjétől. Mélytengeri lények, órarugószerűen szökdécselő kutyuk, berendezések, antropomorf robotok bábként, tökéletes profizmussal mozgatott tárgyakkal szimbiotikusan létező sosemvolt lények különleges forgataga vonult fel a műfaji határokat üzemszerűen pusztító, az újcirkusz világát (is) forradalmasító Découflé színpadán.

A magyar moderntánc kiemelkedő alkotóinak-előadóinak sora érkezett az 1970-es évek progresszív pantomimművészeté mezőnyéből. E körhöz kapcsolható a szobrászként is kiemelkedő Malgot István A Hold Színháza nevű, 1986-ban alapított formációja, melynek előadásai izgalmasan feszegettek megannyi műfaji határt. Maga Malgot így fogalmazott egy interjúban: „*Mindinkább izgatott*

a bábu és a játékos kapcsolata. Ledöntöttem a paravánt, kihoztam a bábót és az embert”. A Hold Színháza előadásaiiban (így a *Próbababákban*, az *Árgyélusban* vagy a *Dromlet drák királyfiiban*) valóban mintha megelevenedett, damilról szökött bábalakok bizzar játékát láthatta volna a közönség. A magyar pantomim egyik legfontosabb műhelye volt Köllő Miklós 1967-ben alapított Domino Pantomim Egyesülete. Különleges leleménnyel, zabolátlan fantáziával készült, előfutár-szellemű előadásaitak megidézve különös ember-báb hibridekkel találkozhatunk például *Keserű Show* című, 1981-ben bemutatott produkciójukban, hol emberlábú, korból formázott fejű, hatalmas emuk meg feszes szka-fanderbe öltözött, vagy hatalmas, ruganyos labdacs-testbe zárt figurák jelentek meg a színpadon. 1977-es *Gogol panoptikum* című előadásukban egy hatalmas, két lábon járó, felemelt mutatóujjú kézfej lépett színre, 1988-as *Mandragórájukban* ugyancsak „eleven bábok”, maszkot viselő, leplekbe burkolt alakok játszottak. M. Kecskés András pantomim-társulatának, a Corpusnak tagjaként indult a három évtizede alakult Artus vezetője, Goda Gábor. Korszakos jelentőségű előadásaiak közül számosat citálhatnánk itt, de két klasszikust okvetlenül meg kell említenünk: az 1991-es, groteszk *Turul* (később: *Zápturul*) címszereplője például egy igazi transzformer báb, mely a színpadon veszi el fejedelmi küllemét és alakul át csirkévé. Két évvel később mutatták be *Gyöngykánon* című grandiózus, összművészeti szellemiségű előadásukat, melyben az egyik szereplő, Gabriel Magos bábjátékos szerepben jelent meg: hatalmas műpocakját feltáva, aprócska báb-pódiumon játszva adta elő megkapó magánszámát.

Az Élőkép Társulat különleges stílust képvisel a hazai mozgásszínház területén – munkáikat ugyancsak nehéz műfajilag meghatározni: talányos alakjaik, az un. morfománok számos munkájukban megjelennek. Különleges fontosságú munkájuk, a *Lepkévé válás* során egyetlen villanásra sem pillanthatunk meg eleven embert, kitakart emberi testet a színpadon. Elasztikus textilek, pulzáló felületek, egész testet elfedő, geometrikus idomok és pompás vetítés adja eme „embermentes” munka hipnotikus erejét.



Maguy Marin: May B, 1981
(ősbemutató)

Maguy Marin:
May B.



Az életkor ereje.
Sz: Yoshito Ohno, 2009

Morgan és Freeman.
Fehér Ferenc táncjátéka, 2014

A közelmúltból két izgalmas példát szeretnék citálni: az első egy vendégjáték: a 2009-es, *Az életkor ereje* című butoh-fesztiválon lépett fel bűvös szépségű, rövidke tánc-bábjátékával Yoshito Ohno. A bő fél évszázada született japán táncirányzat (melynek képviselői közt szép számmal találhatunk ma is aktív, nyolcvan fölötti művészeket – a fesztivál címe is erre utalt) alapító nagymesterének, Kazuo Ohnónak emlékét-alakját idézte meg fia, aki a magyar Bata Ritával előadott kettőse után bal kezére húzta fel Kazuo apró báb-alakját, s táncolt vele sajátos kettőst Liszt *Szerelmi álmok*jára. 2014-ben mutatta be *Morgan és Freeman* című szőlőművét Fehér Ferenc, a mai magyar táncművészet egyik legeredetibb alkotó-előadója. E munkában teljes pompájában találkozunk a bábozó táncos alakjával. A virtuóz produkcióban szereplő,



sokféleképp és nagy leleménnyel mozgatott, torzonborz alakon kívül egy kesztyűsbáb, a nyúl is megjelenik a színpadon. A közelmúlt fontos példái közé tartoznak a Gergye Krisztián Társulat remek előadásai – ezekkel, nagy örömmre külön írásban ismerkedhetnek meg e lapszám olvasói.

VARIATIONS ON COMING TO LIFE

There are significant numbers of examples of the relationship between puppet and dance, the presence of puppet as motif and performer on stage worldwide; but to categorize them is not easy. The boundaries between genres are rapidly being washed away, to the delight of audience members who prefer new and original productions. This has given rise to a range of difficult questions: From what point of view can we now talk about a puppet? Is the puppet a helpless object, put in motion by others? Can we see the puppet as a figure shaped like a human, while the dancer is a puppet of flesh and blood that is “pulling its own strings”? Or is the dancer a puppeteer who moves his or her own lifeless form on the stage? Can we consider a body modified by masks or other additions a puppet? In this article, Halász responds by giving several examples. One example is in a work by Maguy Marin. The piece, *May B*, was inspired by the work of Samuel Beckett. In it, dazzling puppet figures, faces streaked with clay, hiding behind misshapen masks, enact a long and painful dance. Another example is Frederick Ashton’s choreographed dance-fairy tale based on works of England’s national fairy-tale author, Beatrix Potter. *Peter Rabbit* and his friends look like live puppets, but are animated by marvelous dancers (including Ashton himself) playing zoomorphic characters. He also describes the work of István Malgot, Miklós Köllő and many other outstanding Hungarian art-performers who emerged in the field of progressive pantomime in the 1970s.