

hogy itt nem a szülő, az idősebb testvér vagy a pedagógus mesél, hanem a színész, és általa a báb.

Végül, nézőink igényei és adottságai, valamint a bábtechnikák megismerése után két megtárgyalandó kérdésünk maradt: mit és miért. Mit – vagyis milyen problematikát? Miért – vagyis milyen szándékkal és céllal? Talán e két kérdés a legnehezebben körülírható, mert a leginkább szubjektív választ kívánó az alapkérdések közül. Az előadáskészítés folyamatának kezdetén két, jól elkülöníthető, végletes attitűdöt érhetünk tetten. Vannak alkotók, akik erős állításokat megfogalmazására törekcsenek, rendszerint erős állításokat megfogalmazó alapanyagokat, szövegeket színpadra téve. Én magam ózdkodom ettől az alapállástól: attól a fajta színháztól, amelyik – tulajdonképpen mindegy is, hogy nézetem szerint igaz vagy hamis, helyes vagy helytelen – állításokat sulykol. A gyerekek számára készülő előadások esetében pedig különösen is fennáll annak veszélye, hogy a szövegekben, így a produkciókban felüti fejét a didakszis. Úgy érzem, ez helytelen attitűdbe kényszeríti a nézőt, mert állít, ahelyett, hogy kérdezne, kinyilvánít, ahelyett, hogy elgondolkodtatna. Az általam idealizált színház nem állít. Ehelyett erős **történeteket mesél el**, amelyhez, ha jól meséli, megtalálja a kapcsolódási pontot elsősorban a célközönség, másodsorban (és szerencsés esetben) pedig mindenki, aki az előadást megnézi.

¹ Ezt a hiányt próbálja pótolni a győri Vaskakas Bábszínház gondozásában megjelenő *dráMAI mesék – kortárs magyar gyerekdarabok sorozat*, mely ez idáig négy kötetet ért meg: *Régi magyar történetek*, *Grimmek újratöltve*, *Legkisebb fiúk*, *A halhatatlan Vitéz László*.

² A magyarországi bábszínházak szinte mindegyike (legyen az budapesti vagy vidéki állami vagy önkormányzati fenntartású intézmény vagy független bábszínház) alapvetően gyerekeknek szóló előadásokat hoz létre. Az utóbbi években mind gyakoribban az ifjúsági közönségnek célzott előadások, évadonkénti rendszerességgel kizárólag a Budapest Bábszínház készít felnőtteknek szóló produkciókat. A vidéki városi bábszínházak repertoárján átlagosan körülbelül négy-öt évadonként tűnik fel egy-egy új, saját, felnőtteknek szóló előadás. Paradoxon, hogy ezek a produkciók nagy visszhangot kapnak, és valóban új színnel gazdagítják az adott város színházi palettáját (például – a teljesség igénye nélkül a győri Vaskakas Bábszínház *Kádár Kata Revü*, a szombathelyi Mesebólt Bábszínház *Baltasar Espinoza utolsó üdülése és üdvözülése*, vagy a pécsi MárkusZínház *Grand Hotel* című előadása).

³ A bábtechnikákról részletesen lásd Lellei Pál: *Bábkészítés*, Európai Szabadúszó Művészek Egyesülete, Budapest, 2014

⁴ Edward Gordon Craig: *A színész és az übermarionett*, Színház, 1994. szeptember, 41–42. oldal

⁵ Ez az időszak az intézményes magyar bábjátászás hőskora. Az 1980-as évek végén, az 1990-es évek elején sorra váltak professzionálissá a vidéki bábegyüttesek, amelyek zöme természetesen amatőr (ma úgy mondanánk: független), vagyis állami és/vagy önkormányzati dotáció nélküli formában már jóval korábban is működött. Az intézményesüléssel és az ezzel együtt járó bemutató- és bérletkényszerrel, valamint állandó, főállású munkával lehetségessé vált a rendszeres munka, és lehetségessé vált meghatározó, stabilan működő, hangadó művészek megjelenése is, nagyrészt Kovács Ildikó, „a bábózás nagyasszonya” köpönyege alól. Nagy százalékban ma is e generáció tagjai irányítják az önkormányzatok által fenntartott magyar bábszínházakat.

Semmiből – világokat

Vidovszky Györggyel beszélgetett 2018 őszén bábszínházról, rendezésről, drámás gondolkodásról Körömi Gábor

– Hol találkozta legelőször bábbal vagy bábszínházzal?

Nincs megfogható vagy igazán közölhető emlékem. Az Állami Bábszínház, ma már Budapest Bábszínház, mellett nőttem föl, néhányszor jártam is ott, de megmondom őszintén, hogy nem emlékszem, hogy mit láttam. Tehát valószínűleg valamiért nem tartozott a meghatározó gyerekkori színházi élményeim közé. Mikor drámatanárr lettem a Vörösmartyban, akkor volt, hogy tárgyakkal hoztunk létre előadást, de ez igazából egy drámapedagógiai folyamat része volt. Vannak olyan szakaszai a képzésnek, mikor az ember tárgyakkal foglalkozik. Amikor át kell alakítanunk, különböző funkciót kell adnunk a tárgyakkal. Valami ilyesmi játékból, ötletből kezdett kialakulni, hogy egy tárgynak mennyi jelentése lehet, és hányféle módon használható, milyen módon épülhet be mondjuk egy tárgy metaforaként egy előadásba. Sajnos ennek ellenére sokszor azt látjuk a diákszínházi találkozásokon, hogy a tárgy csak konkrét kellék.

Emlékeim szerint az első igazán meghatározó előadás ebből a szempontból Esterházy Péter *Tizenhét hattyúk* című darabja volt a 2000-es évek elején, abban használtunk már

tudatosan metaforaként tárgyakat. Tehát ott kezdtük felfedezni, hogy ebben mennyi izgalom van. Az osztály ilyen szempontból nagyon képességes volt, nyitottak voltak erre a kísérletezésre. A regény szövegét használtuk föl úgy, hogy nem dramatizáltuk klasszikus értelemben, hanem monológokat mondtak a színjátszók. Ez is segítette azt, hogy egy sokkal elvontabb játéktér és jelenetszerzés jöjjön létre, amiben nem köt minket a realitás. Ez volt az első ilyen jellegű rendezésem.

Aztán néhány éve pedig fölkerült a Ciróka Bábszínház, hogy rendezzek egy előadást. Semmi bábos előzménye nem volt a munkáimnak, nem is érttem, hogy miért gondoltak rám. A társulat látta egy előadásomat, és amikor demokratikusan megkérdezték őket, hogy jövőre kivel szeretnének dolgozni, valamiért bedobták a nevemet. Erre az igazgatóság, Kiszely Ágnes és Kuthy Ágnes úgy döntött, hogy meghívnak rendezni. Amikor elvállaltam, mindent megtettem annak érdekében, hogy amit csinálunk, ne bábos előadás legyen. De végül mégis csak az lett. Ez volt a *Hamupipőke*, 2014-ben. Nem hagyományos bábszínház volt, hanem „tárgyanimáció”. Legalábbis akkor azt hit-

tem, ez az, amit csinálunk –, mindenesetre tárgyakkal hoztunk létre előadást, kidobott tárgyakkal. Nem azért akartam tárgyakat használni, hogy meglepőek legyünk, hanem azt éreztem, hogy a hagyományos bábszínházi gondolkodás elsajátításához nekem út kell. Meg kell értenem, hogy a tárgyakkal, a bábbal való játék rendezőként vagy színészként mit is jelent. Miért érdemes bábót használni? Számomra ezért volt izgalmas az a próbafolyamat, mert minden olyan játékot és formát, amit addig már használtam, megpróbáltam ebbe becsatornázni, közben a színészeketől megtanulni azt, hogy ők hogyan nyúlnak egy tárgyhoz, ami nem báb. Azt láttam, hogy a hagyományos bábokat különböző technikákkal kitűnően életre tudják kelteni, de mit kezdenek mondjuk egy kályhacsővel? Ha egy kályhacső lenne a *Hamupipókéban* a mostoha, akkor azt hogy lehet megteremteni? Melyek azok a mozgások, formák, amik egyszer csak életre tudják kelteni valamilyen módon ezt a kályhacsövet? Vagy mi van akkor, ha egy gyűrött papír a Hamupipóke? Egy kidobott, gyűrött, elszakadt papír, vagy ha egy bevásárlószatyor a herceg. Nekem volt fontos bejárni ezt az utat, az alapokról elkezdni, nem pedig kész bábokkal, lezárt koncepciót gyártva létrehozni egy előadást. Szerencse vagy nem szerencse, de olyannyira sikerült, hogy valahogy azt a látszatot ébresztette a bábosokban, mintha én ehhez értenék. Továbbra is azt gondolom, hogy én még mindig ennek a tanulási folyamatnak csak a kezdeti szintjén vagyok, viszont rendkívül érdekel most már a báb, és nagy örömmel vállalom el azóta az egyre sokasodó bábszínházi felkéréseket. Azóta sokféle mást is csináltunk, de igazából továbbra is az érdekel, amikor nem feltétlenül kész, hagyományos, valamilyen már létező technikával mozgatható bábbal jön létre egy előadás. Hogyan lehet megteremteni bármiből az élő úgy, hogy a néző is megértse, az a valami, ami nem volt élő, hogyan vált élővé, hogyan animálódott. És nem kész tényként kezelni azt, hogy bármi, amit mondjuk egy bábelőadásban berakunk a színpadra vagy behoz a színész, az automatikusan élővé válik. Mindig ez az a folyamat, ami azóta is izgat.

– Van különbség a drámatanári és a rendezői munka között? Amikor fiatalokkal dolgozol, vagy amikor színészeket, bábszínészeket rendezel?

Én alapvetően drámatanár vagyok, de természetesen darabja válogatja, hogy mikor milyen módszerrel dolgozom. Mondjuk Tatabányán a *Terror* című előadásban, ami nem bábos, hanem felnőtt közönséget megszólító előadás, ott színészi instrukciókat kellett adni, a drámás módszerekre hétrpróbás színészekkel nincs szükség. Nincs is értelme, és nagyon idegen is lenne számukra. De a bábszínházi előadásokban lehetőségeim szerint használok drámapedagógiai lépéseket.

A Cirókában azóta újabb két előadásunk született, a legutóbbi *A lepkeoroszlán* volt, ami egy Dél-Afrikában játszódó történet. A fölkészülés során volt szerencsém ott eltölteni pár napot, ennek hatására az ottani XXI. századi folklórból alakítottuk ki az előadás tárgyi világát. Azt láttam, hogy a helyiek nem dobnak ki igazán semmit, hanem mindent újrahasznosítanak. Nem abban a formában, ahogy az a tárgy kidobásra kerülne, hanem valamit átalakítanak rajta, magát a matériát használják föl, hogy abból más legyen. Én ebben kifejezetten színházi, leginkább bá-

bos gondolkodást láttam. *A lepkeoroszlán* is tárgyakkal épül föl, de már modulált, manipulált tárgyakkal. Fontos volt számomra az előadásban az is, hogy mindig fölismerhető legyen a forrás, hogy mi volt a tárgy eredetileg. Ez a játék, ez a vibrálás izgalmas számomra. A tervezővel, Mátravölgyi Ákossal heteken keresztül néztünk képeket, és hoztam tárgyakat is Afrikából. Maga a díszlet is egy ilyen tárgyból, annak felnagyításából alakult ki. Ezt a logikát próbáltuk megérteni, átültetni a színészekkel a színpadra; nagyon nehéz munkafolyamat volt. Mert például PET-palackokból nagyon sok mindent lehet létrehozni, de nem egyszerű azt eldönteni, hogy ebből mi kerüljön bele a játékba. Két hétig PET-palackokban gázoltak a színészek, egy idő után rettentő fárasztó volt, mert nagyon nehéz volt túllépni azon, hogy ne szemétként működjön a színpadon, hanem egyszer csak átlényegüljön, hogy abból például egy impala szarva legyen. Körülményes, de izgalmas folyamat volt, sok, a drámatanári munkám során is használt kutatással, közös felfedezéssel. Most úgy érzem, hogy a bábszínházi ábécé tanulásában már a B betűnél járok.

(A lepkeoroszlán a legjobb magyar gyermek- és ifjúsági színházi előadásnak járó Üveghegy-díjat kapta a 2018-as Kaposvári Gyermekek- és Ifjúsági Színházi Biennálén – KG)

Anyaszínházamban, a Kolibriiban tavaly volt egy bemutatónk (*Rövidzárlat*), amiben hagyományos, teljes alakos, részben pálcával mozgatott, úgynevezett „muppet” típusú, vagyis beszélő bábokat használtunk. Azzal játszottunk el, hogy ezeket a bábokat egy élő green-box vetítéses technikába helyeztük bele. A néző valójában azt látja, hogy a bábosok zöldbe öltözve, zöld dobozban, zöld háttér előtt egy kamerának báboznak, a teljesen üres térben. Mellettük, a színpad bal oldalán láthatja az élőben montírozott, összevágott képet, amin például a báb egy kanapén ül, egy reggeliző asztalnál van, egy utcán fut éppen, és mögötte mozog a háttér, folyamatosan változik. Ha innen nézed, olyan ez, mint egy bábfilm, amin egyszerre látod a végeredmény mellett a mozgatót és a technikát is. Vagyis transzparens az, hogy mi történik, mint a bábszínházban, mégis pont az adja az izgalmat, hogy a kivetített képen már eltűnik a bábos, ott már „maguktól mozognak” ezek a figurák.

– Drámatanárként mit tanultál a báboktól? Mire használható az animált tárgy, a báb a drámaórán?

A gyerek számára különösen izgalmas az a folyamat, ahogy belebújhat valakinek a bőrébe, megértheti egy figura motivációját, indokait, mondatait. Kipróbálhat valamit, ami nem ő. A bábbal ez a behelyezkedés még egy lépéssel távolabb kerül, hiszen csak egy báb az a figura, akit életre kelt, akinek a nevében játszik. Könnyebb fölbátorodnia ezáltal, hiszen mégsem a saját testével hozza létre azt a valakit, hanem egy eszközzel. Színházi értelemben gazdag lehetőségeket ad, másrészt meg sokkal erősebb biztonságérzetet kínál a gyerekeknek.

– Hogyan működik a báb vagy a tárgyanimáció az ifjúsági előadásokon?

A Budapest Bábszínház szlogenje, hogy a báb nem korosztály, és ez valóban így van, de ezt nagyon nehéz átvin-

ni a köztudatba. A nézők nagy része kisgyerek korában találkozik bábelőadásokkal, s ha ugyanabba a színházba megy vissza, hogy megnézzen egy ifjúsági előadást, amiben ugyancsak bábok vannak, akkor úgy érzi, hogy ez egy dedó. Tehát hogy ez nem azon a nyelven szól, ahol már ő tart. A felnőttekkel már könnyebb, mert a felnőtt néző – különösen, ha színházba járó – el tudja helyezni ezen a palettán, hogy van felnőtt bábelőadás is.

A középiskolásokkal még egy „gond” van. Míg a kisebb gyerekek sokkal szabadabban tudja használni a fantáziáját, nem köti az értelmezés intellektuális kényszere, addig a kamasz mindent kényszeresen meg akar fejteni. Ez részben az oktatásnak, másrészt a tizenévesek lelki és szellemi fejlődésének köszönhető. Nem engedi meg magának, hogy szabadon, intuitíve fogadja be az előadás által kínált formákat, fordulatokat, meglepetéseket, hanem meg akarja fejteni egy az egyben, mint egy matekpéldát. Sokszor találkoztunk, nem is feltétlenül bábelőadásnál, hanem ifjúságnak készült előadásnál azzal, hogy ha volt valamiféle meglepő formai megoldás, akkor nagyon gyakran rákérdeztek, hogy azt mit jelentett, „mit szimbolizált”?

A Karinthy Színházban csináltunk régen egy *Árvácska* előadást, és abban volt egy jelenetünk, amiben Csörét megerőszkolja az egyik szomszéd gazda. Ezt mi úgy oldottuk meg, hogy a Csörét játszó lány, aki egy felnőtt nő volt, gyertyába állt egy asztalon, fölemelte a lábait, egy férfi színész odaállt mögé, levette a lánynak a cipőjét és fölhúzta a saját férfi cipőjét a lány lábára, valamint a nyakkendőjét beletömte a szájába. Ennyi történt. Semmi nem hangzott el, nem volt nyögődölődés, semmi más utalás. Egy alkalommal megkérdezték a fiatal nézők az előadás után, hogy a „megerőszkolós” jelenetben miért cserélte ki a férfi a cipőjét a női cipővel. Akkor visszakérdeztem: „Honnan tudod, hogy megerőszkolós jelenet volt?” „Miórt, nem az volt?” „De, az volt.” Vagyis megértette a jelenetet, csak azt hitte, hogy van még egy jelentése, amit nem értett. Pedig ez egy tárgyjáték volt, a tárgy mesélt el valamit, csak közben nem vette észre, hogy már értelmezte és be is fogadta, és hatott is rá. Középiskolásoknál azt gondolom, hogy a báb és a tárgyanimáció ezért működik nehezebben, mert kicsit kötöttebb a gondolkodásuk.

– *Melyik az az alkotói folyamat, amiről azt gondolod, hogy a legmeghatározóbb volt számodra a bábszínházban?*

Ez a *Hamupipőke* volt, mindenképpen. Ez az az előadás, aminek sokszor szokták tőlem elkérni a felvételét, időnként itt-ott oktatják is. Annyira a partvonalról érkeztem be ebbe a világba, hogy nem kötötte semmiféle hagyományos bábos gondolkodás a fantáziámat, és óvatos se voltam. Emiatt tűnik úgy, hogy olyan előadást sikerült létrehozni, ami bizonyos értelemben újdonságot hozott és belépőt adott a bábszakmába. Nagyon furcsa, hogy a mai profi színházi világban a bábos szakma teljesen zárt szigetként működik. Az élő színházi mozgalomban résztvevők nem ismerik ezeket a művészeket. Pedig ezek az alkotók húsz, harminc, negyven éve pályán lévő, szakmailag nagyon komoly figurák. A bábszínházi találkozón, például Kecskeméten olyan hihetetlenül erős a szakmai

minőségvédelem, hogy az pártját ritkítja. Nem kell mindenki vel egyetérteni, de látszik, fontosnak gondolják azt, hogy minden egyes előadásnak az újdonságait vagy hibáit megvitassák, megbeszéljék. Ha bábfesztivál van, akkor a bábos szakma nagy része ott van végig az egész fesztiválon. Egészen különleges világ, és nagyon vonzó ebből a szempontból is. Nagyon-nagyon vonzó.

– *Ki tudnál emelni a bábszakmából olyan alkotókat, báb-színészt, tervezőt, rendezőt, akik hatottak rád?*

Magyarországon rendkívül nehéz úgy kimondani neveket, hogy az ember ne sértse meg azokat, akiket nem mond ki. Inkább a tervezőket emelném ki, mert azt látom, hogy a tervezőkön nagyon-nagyon sok múlik, hiszen ez nagyon erősen vizuális műfaj. Nem elég, hogy jól nézzen ki a báb, kell azt is tudni, hogy mitől fog jól mozogni, ami súly kérdése, hogy mennyire nehéz a feje, a lába. Ha túl könnyű a lába, akkor nem lehet vele jól járni, ha túl nehéz, akkor nem mozdul. Vagy az a kérdés, hogy hogyan lehet belenyúlni a bábba. Mindegy, hogy milyen technika, a lényeg, hogy fogja meg, hogy az annak a színésznek a kezére stimmeljen. Ha túl nagy, akkor lötyög, ha nem fér bele az ujjá, akkor sem tudja mozgatni. Annyi kicsi vetülete van a tervezésnek, és ezt nagyon fontos tudni. Mátravölgyi Ákossal, aki bábtervező, díszlettervező, jelmeztervező, a *Hamupipőke* kapcsán kezdtünk el együtt dolgozni, azóta szoros alkotói viszony alakult ki közöttünk. Könnyen és jól értjük, jól inspiráljuk egymást, szoros a barátság is. Egészen fantasztikus és kivételes az a gazdagság, amivel a bábtervezők gondolkodnak. Grossschmidt Eriket említhetem, akinek egészen gyönyörűes terei, díszletei és bábjai vannak. Nagyon tetszik Boráros Szilárd egyrészt végtelenül profi, közben nagyon játékos gondolkodása. Még két alkotó jut eszembe, az egyik Orosz Klaudia, aki ezt tanítja a Magyar Képzőművészeti Egyetemen is, és szerintem fantasztikus ügyei vannak, például a legutóbb *Az óriáscsecsemő*. A másik pedig a Hoffer Karcsi, aki részben rendezőként is dolgozik. Benne egyesül ez a két szakma, rendezőként, de sokszor csak tervezőként vesz részt előadásokban, szerintem gyönyörű és fantáziadús dolgokat hoz létre. Én igazából őket emelném ki, és hát persze van nagyon sok rendező, de én most maradnék a tervezőknél, mert szerintem az igazi kalapemelés, az nekik jár.

– *A rendezés mellett vendégtanárként tanítasz a St. Patrick's College-on és a Dublin City University-n. 2016-tól az utóbbi intézmény PhD hallgatója is vagy. Van vagy lesz köze ennek a bábjátékhoz?*

Egy alkotói folyamat, egy műalkotás létrehozása a PhD dolgozatom tárgya. A disszertáció az alkotói folyamat tudományos háttéréről fog szólni, de a PhD része lesz maga a műalkotás létrehozása is. Az adaptáció a téma, hogy miként lehet bábszínpadit változatot írni egy nagyon komplex regényből. Ez nem csak a dialógok megírását jelenti, hanem azt, hogyan lehet bábnyelvre vagy egyáltalán színpadit nyelvre átfordítani a történetet.

