





Szilágyi Dezső

BÁBSZÍNHÁZ FELNÖTTEKNEK¹

(...) Felnötteknek játszani összehasonlíthatatlanul nehezebb, mint a kritikai tudat szintje alatt álló gyermekeknek. Nehezebb, nemcsak a szigorúbb és könnyen elutasító megítélés miatt, de mert a bábjátéknak a felnőttekre nincs az a primer hatása, mint a gyermekekre, akik animisztikus lelki kondícióik miatt eleve azonosulnak a bábszínepi figurákkal, eseményekkel. Továbbá: a bábjáték, műfaji jellegénél fogva – ellentétben az élőszínházzal –, nem kelti fel a felnőtt nézőben azt az „ambivalencia-tudatot”, ami minden színi előadás legfőbb vonzereje: látom a színészt is, a színpadi alakot is, benne vagyok az átlényegülési, alkotási folyamatban, állapotban. A klasszikus, tehát a mozgatót rejtő bábjáték csak az alakot mutatja föl, tehát magát az alkotást, azt pedig, akár egy tárlaton, kívülről lehet nézni. Nos: amíg a gyerek-bábelőadásokon a néző a színpadon él, együtt a szereplőkkel, addig a felnőtt előadásokon a néző kint marad a sötét nézőtéren. A „függöny fel” után egy üvegfal ereszkedik le az orra elé. Minden bábművésznek az a legfőbb gondja és kínja, hogyan és mivel tudja áttörni ezt az elválasztó falat.

A művészeti ág utolsó két évtizedének minden tendenciáját, sikeres és elvetélt kísérletét az áttörés erőfeszítése indítja és határolja be. Két biztosnak látszó módszer már a 18. század óta adva van: 1. lekicsinyített élőszínházat – főleg operát – kell játszani, a csalóka illúziót oly magas fokra kell emelni, hogy a nézőnek eszébe se jusson: nem hús-vér embereket lát a színpadon. Ez a módszer ma, gyökeres ízlésváltozásunk következtében, alkalmazhatatlan. Marad a 2., tradicionális módszer: rábízni a kicsiny és groteszk ember-másolatra, a bábura az emberek és élet-megnyilvánulásainak

kigúnyolását. A bábura eleve beépített groteszk, gunyoros vonás kiaknázása hozta létre a szórakoztató és hatalmas nézőseregeket vonzó bábszínház típusát: megszülettek századunk – művészileg hol izgalmas, hol olcsó – bábkabaréi, szatírái, paródiái, show-i, esztrád számai. A tömegszórakoztatás felvállalása sokáig az üvegfal áttöréséhez és a felnőtt néző megnyeréséhez vezető egyetlen útnak látszott.

A hatvanas években egy harmadik irányba is megindult az offenzíva a felnőtt nézők kegyeinek megszerzéséért. A bábművészek addigra birtokba vették a bábszínháznak, mint az anyagot átlényegítő művészetnek minden felfedezhető új eszközét. Behozták a színpadra – elkerülhetetlen folyamatként – a modern képzőművészet látásmódját és jóformán minden irányzatát. Volt egy időszak, amikor a vizualitás jelszavával a bábszínház színpada technikai rafinált trükkökkel és a festészet-grafika-szobrászat ötvözetével kívánt a felnőtt nézők kedélyére hatni. Csenevész eredménnyel.

Ekkor a bábszínház kilépett tradicionális kereteiből és „kötöttségei” hálójából. A dezilluzionált, a „színházszerű”, a „nyitott bábszínház” jelszavával a brechti élőszínház-eszményt akarta bábszínpadon megvalósítani. Megmutatta eddig leplezett eszközeit a nézőnek: ezek közül is elsősorban a manipulátort, a bábszínészt. A folyamat ma is tart, sőt egyes országokban mindent elsöprő divattá vált. Ám a színészt mutogató bábszínháznak önmagában nincsen és nem is lesz frontáttörő szerepe: öncélú használata éppenséggel közönségriasztó hatású. Hasznosan alkalmazható, mint az előadás, a darab gondolatát szolgáló kifejezőeszköz, mint esetenként tartalomhordozó forma. De erre kevés a jó példa.

¹ Részletek a Berlinben 1978. október 20-22. között tartott UNIMA kongresszuson elhangzott előadásából

Az ötödik áramlat tulajdonképpen nagyon összetett és divergáló törekvéseket gyűjt egybe. Alkotóművészeit csak egy eszmei azonosság fűzi össze: korszerű, gondolati színházat akarnak csinálni a báb- művészet eszközeivel. Nem azt hangsúlyozzák, hogy miben különbözik a bábszínház az élőszínháztól. Nem arra törekszenek, amit a 2. irányzat a zászlajára írt: „bábszínházban csak bábszínpadra írt darabokat, jeleneteket mutassunk be”. Ez a véleményem szerint legkorszerűbb bábszínházi módszer tartalmilag nem választja el magát az élőszínháztól. Biztonsággal alkalmazza kikovácsolt speciális eszközeit, de előadásai anyagául ugyanazokból a művekből válogat, mint a drámai, zenei vagy a táncszínház. Így jöttek létre a század utolsó harmadára az irodalmi, a zenei, a tánc- és pantomimbábszínházak különleges típusai.

És itt engedjék meg, hogy saját napi tapasztalataimra hivatkozzak. A budapesti Állami Bábszínház művészi megújulásának jelképe volt, hogy 14 évvel ezelőtt – az addigi kabarék és szórakoztató show-k helyett – Shakespeare *Szentivánéji álomját* tűzte műsorra. Attól kezdve felnőtt műsoraihoz vagy a világirodalom, vagy a zeneirodalom különböző alkotásait válogatta, majd realizálta: ezek közül is elsősorban a századunkban születetteket. Miért? Mert az a meggyőződésünk, hogy korunk társadalmának és emberének aktuális világérzését és -nézetét, problémáit kellő komolysággal ezek a művek tartalmazzák. A 20. századi bábművészet – mint céljaiban és eszközeiben új jelenség – a maga íróit csak a jövőben tudja megszülni. De az élőszínház, a pódium számára írók között igen sokan vannak olyanok, akik tudtukon kívül „bábírók”, akiknek műveit a bábjáték hívebben és teljesebben fejezi ki, mint az élőszínház. Az elmúlt évek során ezért tűztünk műsorra – felnőtt előadásokban – Dürrenmatt, Mrožek, Buzzati, Jean-Claude van Itallie, Weyrauch, Svarc, Brecht, Beckett, sőt a maiak között is a legfiatalabb Gogol különböző műveit (nem beszélve a kortárs magyar szerzők folyamatosan játszott alkotásairól).

E darabok mindegyike adaptációban, tehát bábszínházi feldolgozásban került színre. Rövidítve, sűrítve (nem átírva!), főleg pedig látványná és felfokozott

akciókká való átfordításban jelentek meg nálunk. Az eredeti tartalmat és művészi értéket sérelem nem érte. Sőt, kritikusaink szerint a Bábszínház a művekről levett egy fedőréteget, s az eredeti gondolatot új fényben, hatásosan szikráztatta fel. A nézők pedig csodálkozva fedezték fel: bábszínházban is lehet mai emberi gondokkal foglalkozni, méghezváz izgalmas, érdekes formában.

Igen, a forma: a jó darabválasztás és adaptáció mellett ez a legfontosabb üvegfal-áttörő módszer. A modern bábszínház fogalmába nemcsak a mindenfajta bábu, kellék, maszk, tárgy, díszlet tartozik, hanem a különböző látványelemeknek, a világításnak kontrasztos használata és konfliktust hordozó játékterek alakítása is. De ugyanilyen hatáskeltő eszköz egyrészt a művészeti elemek végtelenségig menő stilizálása, jelképesse növelése, másrészt az átalakuló anyagok nagyon is plasztikus, életszerű mozgatása és megszóltatása. Vagyis a színészi munkaváltságot idéző realitás. A tudatosan és mértékkel adagolt ellentétek együttes hatása adja a nézőnek az ingert, hogy ami a színpadon absztrakció, azt fordítsa le magában személyes – talán sokáig tudat alatt maradó – élményre.

Talán ennyiből is kitűnhet – akik az ötödik utat választják, gyors népszerűsége ne számítsanak, mert ez a komplex eszközű, gondolati bábszínház nagyon is intellektuális. De hogy eredményt hoz a szívósság, hadd mondjam példának: első kísérleteink (*Angyal szállt le Babilonba*, *Szentivánéji álom*, Beckett *Jelenete*, *Motel*, *Strip-tease* stb.) csak pár száz nézőt érdekelt. Ma a régebbi műsorokat is telt házzal látogatják a nézők, elsősorban a húszévesek.

Összefoglalnám azokat a kialakult gyakorlati szempontokat, amelyek alapján a világirodalom – és egyúttal a zeneirodalom – alkotásait színre visszük. Csak olyan műveket választunk, amelyek cselekményesek, amelyeknél a szöveg (ami megbénítja a bábút) a gondolatok sérelme nélkül, merészen csökkenthető, amelyek figurái vagy eseményei a bábjáték színpadán jobban otthonra lelnek, mint az élő színpad natúr közegében. A mese cselekménybonyolítása és a szárnyaló fantázia képei ugyanúgy bábszínpadra kívánkoznak, mint a modern

drámák abszurd élethelyzetei és művi parabolái. S a hadseregnyi színpadi alakok, figurák közül azok, akik nem lelkük mélyén élik meg sorsukat, hanem fizikai cselekvésekben. Akik tehát nem árnyalt jellemek, hanem típusok. Sőt: jelképek.

S talán a legfontosabb: akkor lesz sikeres az átültetés, ha a dráma jóformán minden mondata és belső situációja külső mozgásban, cselekvésben fejeződik ki. Ez is feladata az adaptációnak, a „képre írásnak”, amely leginkább a filmforgatókönyvhöz hasonlít. Az alakok és képek látványi leírását és funkcióit is tartalmaznia kell. Hogy miért? Bábszínpadon ez az ábrázolás mikéntje tartalmi összetevővé változik. A mi *Szentivánéji álomunkban* forgatókönyvi koncepcióként léptek színre – mindig a színpad alsó síkján – a frottír törülközőből és zsákvászonból készült mesteremberek; kesztyűs és kétkézi benyúlós

bábuk formájában a középső mezőben, mechanikus órafigurákra hasonlítva, az athéni udvar szereplői, a pálcás bábú szerelmesei; legfelül pedig Oberon, Titánia és az erdő tündérei, manói mozogtak, súlytalanul lebegtek az egész komédia fölött. De az utolsó jelenetben a hármastárs eltűnik, s minden színpadi alak homogén, táncos kórusává egyesül. A shakespeare-i blank-versek milyen jól illenek a figurákhoz – állapította meg a kritika –, végül is abban összesítve véleményét: a költő, a meghúzott szöveget többszörösen kárpótolhatja az, hogy vízióit a bábuk soha nem tapasztalt hűséggel és erővel valósítják meg.

Úgy gondoljuk, a bábszínház akkor is oda fog fordulni a világirodalomhoz és az élőszínpadi drámához, ha majd egyszer saját szerzőgárdával rendelkezik. De ma leginkább ez a „megőrizve megváltozás.”



Titánia és Zuboly jelenete az 1964-es *Szentivánéji álomból*