

Szónyi Kató BÁBOK ÉS EMBEREK

A felnőtt bábjáték újjászületése 1950 körül ment végbe, és a szocialista világban elsősorban Obrascov nevéhez fűződik. Egyfelől ő adott rangot – főleg a közvélemény és az illetékesek szemében – a báb-színháznak, másfelől pedig példát a maga felnőtt, esztrád és varietéműsorával. Az Obrascovék ihlette *Sztárparádék* mindenütt hatalmas sikert arattak, és több színházban azóta is műsoron vannak.

De mi szerettünk volna kilépni ebből a paródiakeretből, mert az ötvenes évek végén már foglalkoztatott bennünket a bábszínház saját törvényeinek keresése. Egyre többet vitatkoztunk arról, hogy az emberutánzás szakaszából el kell jutnunk egy más világ teremtésének igényéhez. Kezdtük sejteni, hogy a bábszínház nem egyszerűen a színpad és a szereplők méreteiben különbözik az „igazi” színháztól. Meg kellett tanulnunk más dimenzióban gondolkodni. Tehát nem rövidebb történetekre kellett specializálódunk, nem a lekcisinyített embert és emberi környezetet ábrázolni, s főként nem szorítkozhattunk a kis problémák taglalására. Tudatosan arra törekedtünk, hogy korszerű, lényeges gondolatokat fejezzünk ki a magunk sajátos eszközeivel.

Programunk, célkitűzéseink nem különbözhetnek az élő színházétól, ami sajátos – az a kifejezés módja. Abból indultunk ki, hogy a bábszínház elsősorban látványos művészet. Mi csak azt a gondolatot tudjuk meggyőzően tolmácsolni, amit – akciókkal vagy kivetítve – láthatóvá lehet tenni. Erősségünk a holt anyag megelevenítésének sajátos varázsa és az, hogy a reális és irreális a mi színpadunkon homogén lehet. A bábszínpadon az embert körülvevő valóságos világ és a gondolatok egyforma módon realizálódhatnak. Amikor mi az emberi lélek eldologiasodásáról, fetiszizálódásáról beszélünk, fel kell ismernünk, hogy csak nekünk van arra módunk, hogy az embert nyílt színen tárggyá változtassuk. A gondolat, hogy bizonyos erők hatására az ember elveszti önmagát, hogy akaratlan bábbá válik – nálunk tárgyí realitás is lehet. Természetesen motiválja



Szónyi Kató a *Sztárparádék* dísz-bábujával

ezt, hogy hősünk nem élő ember, hanem bábu, azaz az ember vagy bizonyos emberi vonások, tulajdonságok szimbóluma. A bábhős megjelenítése sem jellemrajzban, sem külső megformálásában nem lehet túlságosan részletező. A bábuk drámájának pedig általában olyan általános helyzetet, magatartást kell kifejeznie, amivel majdnem mindenki azonosulni tud.

Ebből következik, hogy a bábszínházra igazán alkalmas műveknek valamilyen általánosítható emberi tanulsággal kell rendelkeznie. A *fából faragott királyfi* senkire sem hasonlít, de a küzdő ember jelképeként egyetemes igazságok hordozója. A bábszínház művészi formanyelve megköveteli a stilizálást és rákényszeríti művelőit arra, hogy a részleteket elhanyagolják, a lényegeset keressék.

Nem véletlen, hogy olyan szoros kapcsolata van az ugyancsak a lényegre szorítkozó, a részleteket elhanyagoló, szükségképpen tömörítő modern képzőművészettel. Hogy a bábszínházak Európa-szerte eredményesen kísérleteznek az abszurd drámák előadásával. Hiszen a végletes helyzeteket ábrázoló, a jellemábrázolást másodlagosnak tekintő, gyakran tételszerű művek megelevenítésére a bábszínháznak minden eszköz a rendelkezésére áll. És maga az előadás is aláhúzza a parabolák parabola jellegét, az abszurd helyzet abszurditását. ...

A felnőtt darabok kiválasztásánál a rendezői mondanivaló, koncepció kialakítása még a gyerekdarabokénál is bonyolultabb és döntőbb. A *Sárkány* előadásánál arra törekedtünk, hogy Svarc meséjével kifejezzük a művészet kritikáját is: miféle nép az, amelynek minden mindegy, csak szolgálni akar, és a maga tehetetlenségével szinte kihívja, igényli a zsarnokot. Más eszközökkel, de rokon gondolatok kifejezésére törekedtünk a *Strip-tease*-ben is, ahol a külső hatalomtól való szorongás bemutatása egyben kritika azok felett, akik egy misztikus hatalom valóságos avagy elképzelt fenyegetésének hatására szó nélkül hajtják nyakukat a bárd alá.

Az absztrahálás nálunk a gondolat ütőképességéhez tartozik. A jelkép soha nem lehet naturalista. Nálunk úgy kell a nézőt elriasztani valamitől, hogy maga a látvány – a műalkotás – soha nem taszíthat. Az absztrahálás mértéke persze függ a műtől és a közönségtől. Gyerekdarabnál sokkal közelebb maradunk a konkrét valósághoz, de azért ott is támaszkodunk a gyerekek fantáziájára. Támaszkodunk rá és serkentjük....

Elvont gondolatokat elvont képekkel nem lehet megeleveníteni. Ha mi egy részeges figura testét egy borospalackkal jelenítjük meg, a nézőnek rögtön kapcsolnia kell, hogy egy kétlábos járó borosflaskát lát. Egyébként mi értelme volna a palacknak?

A külföldi kritikák általában előadásaink telítettségét, dinamizmusát, a magyar temperamentumot emelik ki. Lehet, hogy ebbe a közhiedelem, a rólunk kialakult általános kép is belejátszik. Hiszen mi mindig a darabnak megfelelő ritmusra, dinamikára törekszünk. De nem lehetetlen az sem, hogy báb-színházi koncepciónk mozgáscentrikus jellege hat így a nagyvilágban. Európa-szerte vannak képzőművészeti fogantatású bábszínházak, tervezői és irodalmi bábszínházak. Nálunk – talán az együtt dolgozó művészkollektíva szerencsés sokrétűségének hála – a színházi megjelenítés áll az előadás középpontjában: tehát a mozgás. A mozgás a mi előadásainkban nem dekoratív gesztus, hanem magának a drámának a kifejezése. És ez nemcsak

a báb mozdulataira vonatkozik, de a háttérre, a színek változtatására is. Kizárólag a bábszínház tudja a mozgás, az arányok változtatása révén módosítani és értékelni az ember és környezete viszonyát. Ha megnő a hős, vagy ha eltöprel – ennek a gondolat szolgáltatásban kell történnie. Ha van az általam rendezett előadásoknak egyéni stílusa, akkor az talán éppen a képek drámaiságában, a beszédnek és a látványnak mozgásként való felfogásában fejeződik ki.

Ennek alapfeltétele a tervezővel való együttműködés. Egy-egy előadás alkotó folyamata hetekkel megelőzi a próbákat. Hallgatjuk a zenét vagy olvassuk a drámát, és addig töprengünk, amíg a szemünk előtt megelevenedik valami. A színházi rendező számára a színész adva van, és csak a szereposztás által él a választási lehetőséggel. Mi viszont magunk rendeljük a színészt is. Szerepre, méretre, színre. A tervezővel való előzetes munka során természetesen nemcsak a rendező vázolja a maga elképzeléseit, de a tervezői ötletek is visszahatnak a koncepcióra. Hiszen a bábu konstrukciója és helyzete meghatározza a kifejezést, a mozgást is. A tervezőknek is megvan a maguk egyéni, felismerhető stílusuk. Ugyanakkor a darabok is megszabják: mikor, milyen képzőművészeti tendenciák érvényesülhetnek egy-egy bábelőadásban. Koós Iván a bábterv és a mozgásterv kapcsolatáról azt mondja: „A bábtervhez a mozgásokat is hozzáképzeli a tervező. A műhelyben pasztikaként kivitelezik a tervet, mintha önálló műtárgy volna. Ez a műtárgy azonban a színházra kerülve megmozdul: a színházi alak csak burka a mozgató és beszélő színésznek. De a báb és a felhasznált anyag a színészt eleve kényszeríti egy bizonyos mozgásrendszerre. Ezért előre meg kell keresni nemcsak a karakternek, hanem a bábhoz felhasznált különböző anyagoknak is a legmegfelelőbb, legkifejezőbb mozgási rendszerét. Másképpen mozog egy fadarab, egy kocka, egy puha textilből készült bábu: mindig a drámának és a jellemnek megfelelően, azzal összhangban.”⁴⁹

49 Földes Anna interjújának szerkesztett változata. (In.: Földes Anna: A rendező a szó. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974. 65–72.o.)