

BÁB VAGY SZÍNPAD?

Mészöly Miklós bábszínháza

„A tárgyak mindig nagyon erősen hatottak rám, a csendjük és a mozdulatlanságuk – az a holtpontra rugaszkodó önmegvalósulás, amit formaként ismerünk fel bennük; s ami úgy állítja meg az időt, hogy egyúttal ki is lép belőle.”¹

Létezik-e egyáltalán Mészöly Miklós bábszínháza? Milyen értelemben beszélhetünk róla? Megjelenik-e bábjátékaiban vagy elméleti írásaiban olyan bábszínházi eszme, ami túlmutat saját kora bevett gyakorlatán? Vajon az író számára a bábszínházi munkák kényszerű gyakorlatok, kitérők vagy figyelemre méltó kísérletezések voltak? Kijelölhető az életművön belül a bábszínházhoz kapcsolódó kisebb korpusz, ami önállóan és önértékén tárgyalható?

Miért és milyen szempontok nyomán lehet inspiráló megközelíteni, újraolvasni vagy felfedezni ezeket a többnyire figyelmen kívül hagyott, elfelejtett vagy kiadatlan, a színházakban is láthatatlan műveket?

Bábjátékok

Mészöly Miklós a bábhoz és a bábszínházhoz való viszonya ahhoz hasonlítható, ahogy a meséhez való viszonyát definiálja:

Botcsinálta meseírónak tartom érzem magamat. Első meséimet inkább rábeszélésre írtam, mintsem belső ösztönzésre. Ez még az ötvenes évek elején történt. Valahányszor visszautasították egy novellámat, vigasztalásul írtam egy mesét.²

Ugyanígy a bábjáték felé fordulása is a korai időszakhoz kapcsolódik. A gyermekszínházi műfajjal való próbálkozással azonban távolról sincs egyedül, a *Bábjátékos* füzetekben, melynek ő az egyik szerkesztője (Hollós Róbertnéval együtt), Szentkuthy Miklós, Csorba Győző, Tamási Áron, Weöres Sándor bábjátékai is megjelentek.

Mészöly az ötvenes évek elején kezd el a Magyar Állami Bábszínházban dramaturgként dolgozni. Az ekkor Bod László vezetése alatt álló intézmény számos politikai okból mellőzött alkotónak nyújtott egyfajta „menedékhelyet”. A Bábműhely alkalmazásában állt Kemény Henrik, Jakovits József, plakátokat tervezett Bálint Endre, és állást kaptak pályakezdő festők, mint Márkus Anna (a későbbi Anna Mark) és Ország Lili. Őket név szerint említi is Mészöly egyik Polcz Alaine-hez írt levele:

A *Lublót* nem fogadták el. Ostobán és indokolatlanul. Itt állunk felnőtt darab nélkül. [...] Szegőnél azt sütöttük ki, hogy ő gyorsan lefordítja Obrazcov egyik darabját és én stilizálom. No, így még haszon is lenne a *Lubló* elutasításából – de bíz azért dramaturgi működésem kívülről mégsem előnyére virul jelenleg. Még a műhelylá-

¹ Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977, 253.

² Mészöly Miklós: *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 553.

nyok nyári szabadság-rendje is felborul a késés miatt. Persze, tréfásan csipkednek (Anna, Lili nem, Judit zárt egy kicsit), de hát hogy magyarázzam? No, nekem kijár itt és betelik, úgy nézem.³

Mészöly ekkor nem kísérletező, hanem teljesen hagyományos, az elvárásoknak megfelelő meséket ír a Bábszínház számára, az általa jegyzett előadások:

1950: *A hiú kismackó* (átdolgozás Kornyij Csukovszkij nyomán)

1950: *A csuka parancsára* (átdolgozás Obrazcov nyomán)

1950: *Csodafazék* (átdolgozás)

1951: *Terülj táska* (szerző)

1951: *A csodálatos kalucsni* (átdolgozás Obrazcov nyomán)

Bábjátékíróként legaktívabb korszaka az ötvenes évekre tehető, bár később is készít mese-átiratokat, így a *Hamupipóké*,⁴ Molnár Ilonával (Polcz Alaine álneve) közösen. Nem meglepő, hogy Polcz Alaine-nel folytatott levelezésében is gyakran említést nyernek a bábdarabok és bemutatók, valamint az ezek nyomán készült bábfilmes animációk. Bábjátékai között egyaránt találhatók állatmesék (*A három kis gida*⁵), műmesék (*A bot meg a fazék*⁶), vagy vásári komédiák, mint az *Emide és Amoda*.⁷

Ez utóbbi érdekes, hibrid darab, egyfajta műfaji kísérlet, hiszen a vásári komédia jellegzetes elemei mellett sajátos *Godot*-parafrazisként is olvasható. Ennek igazolásához elég a kezdőképet idéznünk: „Baloldalt egy göcsörtös fa. Jobboldalt, egy bokor tövében ütött-kopott talyiga, egyelőre nem látni jól, hogy micsoda. Szanaszét ormótlan kövek hevernek. Mikor a függöny felmegy, Emide és Amoda a paravánon ülnek, ki-kilógatva lábukat, s kegyetlenül veszekednek.”

A fa egyértelmű utalás Beckett fájára (mely ott az idő múlásának jele), ahogy a kihalt táj is emlékeztet a *Godot-ra várva* senkiföldjére. A két szereplő olyan, akár két ütött-kopott bohócfigura: „Emide alacsony, zömök legény, feje szétlapított görögdinnyéhez hasonlít, keze-lába széles; ügyetlen medvemozgású. Amoda tojásfejű, cingár, piszkafa-magas: keze-lába hosszú. Ruházatuk szedett-vedett, mintha egymásét viselnék. Emide fakópiros kabátja hosszú és szűk, Amoda kabátja rövid és bő, kilátszik belőle sovány dereka. A piros kabáthoz két nadrág jutott – és megfordítva.” Hangjuk is egymás ellentéte: a zömök Emide „magas fejhargon sipitozik”, míg a cingár Amoda „torokhangon brummog”. Amikor a darab kezdetét veszi, épp egy kalapon veszekednek, egészen addig, amíg egyszer csak nem találják egymást, így a viszontlátást már mindketten harsány örömmel fogadják, és még az újabb marakodásban széttépett kalapot is megosztják: Amodának jut a kalap felső része, Emidének pedig a karimája. A darab folytatása szintén színházi játék, bohóctréfák sorozata: építkezni próbálnak a kövekből, de rossz helyre hordják őket, majd megpróbálnak a megrakott taligával elindulni, de ellentétes irányba húzzák-tolják azt, így nem mozdulnak. Majd amikor már taliga nélkül is útra kelnének, elbizonytalanodnak abban, hogy merre van az előre, így ismét nem mozdulnak. Közben látogatóik érkeznek: Pozzo és Lucky szerepét itt egy nyersbőrkereskedő és kutyája veszi át. A furmányos Bőrös azonban, miután irányt mutat nekik, ellopja a taligára rakott zsákjaikat, így mire visszafordulnak, már mindenük elveszik, a kalap kivételével, amit Amoda örömmel nyugtáz: „Tudod, mégiscsak más a világ, ha kalap van az ember fején, ha más nincs, ez mégis vala-

³ Mészöly Miklós – Polcz Alaine: *A bilincs a szabadság legyén*, Budapest, Jelenkor, 2017, 102.

⁴ *Bábszínház* 26. szám, 1956.

⁵ *Bábjátékos Kiskönyvtár* 6. szám, 1960.

⁶ *Bábszínház* 22. szám, 1955.

⁷ *Bábszínház* 20. szám, 1955.

mi". A kissé együgyűbb Emide pedig talál egy göcsörtös botot, amiről a kissé okosabb Amoda azonnal megállapítja, hogy a bot két végének segítségével már biztosan világnak indulhatnak: „Ha ennek a botnak a két végét fogjuk, akkor mindig egyfelé megyünk majd. Akkor soha nem veszítjük el egymást”. A rövid játék végén tehát, ellentétben Beckett nem mozduló alakjaival, ők útnak indulnak.

Szintén említést érdemel az 1959-ben, az Állami Bábszínházban, már Szilágyi Dezső igazgatása alatt (1959–1991) bemutatott *Árgyilus királyfi* (Mészöly itt szerző és átdolgozó, Molnár Ilonával együtt). Ennek legérdekesebb figurája Árgyilus útítársa, egy fabáb: Botbóllett. A bábjátékban szereplő báb sajátos metapozíciót tölt be, hiszen folyamatosan reflektál saját báb-mivoltára. Emellett fontos közvetítő szerepe is van, egyrészt ő az események kommentátora, másrészt ő biztosítja az állandó és eleven kapcsolatot a közönséggel. Az előadást egy erdélyi vendégművész, Kovács Ildikó rendezte, aki később az *Emberke, óh!* első bemutatóját is jegyzi.⁸ Mészöly bábos életművének része még a (szintén Kovács Ildikónak ajánlott) *Gyerünk Matróniába!*, mely az *Ó, ó mondták a vitrinkatonák*⁹ folytatása (a tervezett trilógiából ez a két rész készült el). Valamint a hagyatékban található, két be nem mutatott (dátum nélküli) szövegkönyv: *A munka betege* és a *Jelentés egy sosevolt cirkuszról*.

Mielőtt ezek részletesebb elemzésére kitérnénk, érdemes röviden ismertetni Mészöly bábjáték-elméletét, melyet még az ötvenes-hatvanas években (részben Polcz Alaine hatására¹⁰) fogalmazott meg.

A bábjáték lélektana és más elméleti kérdések

„Bábjáték lélektana. Erről még nem írtam, ha írtam is, muszájból valami rövid gondolat-sort, ami nem tudom, hol van”¹¹ – írja Mészöly Polcz Alaine-nek (aki épp saját, a témából tartott konferenciaelőadására készül) egy 1960-as levélben. Az említett rövid írás valószínűleg a *Bábszínpad i ábrázolás* címen 1954-ben megjelent szöveg.¹² A levél azonban nem itt ér véget, hiszen Mészöly így folytatja: „Én hirtelenjében a következő szempontokat tudnám Malackának rögtönözni (felelősség nélkül)”. A levélben felsorolt szempontok, melyek megjelennek majd Polcz Alaine *A bábjáték lélektana* című előadásában is,¹³ így összegezhetők. Először is a bábjátékban az élettelen élő imitál, melynek következtében a csoda reális lehetőségként és élményként mutatkozik meg,¹⁴ katartikus hatást kiváltva.¹⁵ Továbbá

⁸ Az 1958-as előadáson azonban a cenzúra miatt a darabnak csupán egy csonkított változatát adhatták elő, így a valódi bemutatóra csak 1970-ben kerül sor, a pécsi Bóbíta előadásában, Kós Lajos rendezésében.

⁹ *Bábjátékos Kiskönyvtár* 59. szám, 1972.

¹⁰ Polcz Alaine néhány fontosabb bábterápiás írása: A bábjáték alkalmazása a gyermekpszichodiagnosztikában és a pszichoterápiában (*Pszichológiai Tanulmányok* 9, 1966), A bábjáték alkalmazása felnőtt elmebetegeknél (*Pszichológiai Tanulmányok* 10, 1967), Klinikai bábsorozat diagnosztikai és terápiás munkához (*Magyar Pszichológiai Szemle*, 1970/3). Bábjáték és pszichológia (*Bábjátékos oktatás*, 1977)

¹¹ *A bilincs a szabadság legyen*, 258.

¹² *Bábszínpad* 13. szám.

¹³ A bábjáték lélektanáról in: *A bábjáték lélektana és pedagógiája*, Bábjátékos Kiskönyvtár 18. szám, 1962.

¹⁴ „Csodálatos: Az élettelen bábu megelevenedik, él. Ez a csoda újból és újból átélhető valóság. A varázslat nyíltzinen, a gyermek előtt történik meg. Nagyon érdekes, hogy ezt a csodát még akkor is élvezi, ha ő maga mozgatja a bábút. Ilyenkor a gyermek egyszemélyben alkotó-varázsló és az életre keltett figura is.” (*A bábjáték lélektana*, 43–44.)

¹⁵ Az érzelmek kivetítését, lereagálását biztosítja a jó bábdarab. Elfojtásokat, vágyakat, indulatokat

a bábjáték terápiai önkifejezésre ad lehetőséget, mert ahogy Mészöly írja, „nem kell nyíltan fölfednem, belevinnem magam a történesbe, hanem úgy tehetek, mintha nem rólam lenne szó (a színház, az élő színház kevesebb ennél, mert ott csak nézek, itt cselekszem, ez a szempont a te bábjátékodra vonatkozik, aki játszatsz elsősorban)”. És valóban, Polcz Alaine előadásában pontosan megjelenik és bővebb kifejtést nyer ez a szempont.¹⁶ Ahogy Mészöly levelének azon javaslatát is átveszi, hogy térjen ki a bábterápiás indulatlevezetés kérdésére, melyet esettanulmányok segítségével részletesen tárgyal. Végül az a mészőlyi gondolat is központi szerepet kap Polcz Alaine tanulmányában, mely szerint az esztétikai érzékként (színként, formaként, mozgásként, adekvát beszédként) felfogott bábjáték nevelő eszközként szolgál.

Természetesen ennél a pár levélbeli tanácsnál sokkal átfogóbb Mészöly-elemzéseket is találhatunk, így *A bábjátékról* című tanulmányt. Ennek egyik változata a kéziratban maradt *A bábjáték és a bábmozgalom történetéről* című szöveg, melynek az alcímében található három fogalom – *Műkedvelés–stilizáció–időszerűség* – pontosan jelzi, hogy a szerzőt milyen kérdések foglalkoztatják.

A „műkedvelés” amiatt kerül szóba, mert Mészöly szerint a bábszínházzal leginkább a „műkedvelők” foglalkoznak. Az „amatőrség” azonban ebben az értelemben nem hordoz semmilyen negatív felhangot, hanem a művészet és a szépség érdek nélküli szeretetét jelenti. Nagyon megragadó, ahogy Mészöly saját bábszínházi alapélményeként egy valóban műkedvelő bábjátékot említi.

Egyik legfelejthetlenebb báb-élményem az az előadás volt, amit az egyik Kolozsvár melletti kis faluban láttam, egy fészerben, néhány tizenéves, falubeli fiú és lány előadásában. Műkedvelők voltak? Igen. De az ösztönös ízlésnek, mértéktartásnak, az őszinte beleélésnek áhítatos művészetével. Ott, abban a kis fészerben, az ő játékok nyomán éltem át először hitelesen, hogy mit jelent az egyetlen kisegérnek lenni a világon, – mert az összes többit már megette a macska. Az az egy kisegér ott a primitív, lópokróccal letakart paraván fölött, s az a sírós cincogó leányka-hang – mindebben igazi varázslat volt: szándéktalanul és műkedvelő módon. Őszinteségükkel feledtették azt, ami a fogatkozásuk volt: a technikát.¹⁷

A stilizáció kérdése kapcsán Mészöly hangsúlyozza, hogy a bábjáték esetében az „életre keltés” vágya, mely abban mutatkozik meg, hogy élettelen tárggyal ábrázolunk egy élő, sohasem természetű utánzást jelent; épp ellenkezőleg, a bábszínház legélesebb ellentéte a naturalista színpad.

Nincs lesújtóbb látvány, mint egy bábu, mely képzőművészeti elemeiben épp oly valóságos, mint mi magunk, és egy olyan bábdíszlet, amely csak méreteiben különbözik a valóságtól. Az ilyen bábdíszlet az építkezési irodák makettjeivel

lehet rajta keresztül kiélni, erősnek, hatalmasnak, csodálatosnak, hősnek lehet lenni, büntetni és jutalmazni lehet. S mindezt úgy, hogy a valóságban nincsenek következményei. A negatív indulatok levezetődnék: feloldódnak, megtisztulás jön létre, vagyis pozitív indítékokat és problémamegoldási lehetőségeket él át a gyerek. (*A bábjáték lélektana*, 44.)

¹⁶ Polcz Alaine kiemeli, hogy ebben a bábjátékos szereplésben a bábuval azonosult „én” mutatkozik meg, egyfajta én-kitágításként. „Az én-beszűkítő, félénk, gátolt gyerekek bábjáték közben felszabadulnak, személyiségfejlődésük egészségesebbé válik. (Éz a magyarázata pl. annak, hogy a dadogó gyermek abban a pillanatban, mikor kezére húzza a bábút, hibátlanul kezd beszélni).” (*A bábjáték lélektanáról*, 47.)

¹⁷ *A bábjáték és a bábmozgalom történetéről* (kézirat, OSzMI)

egyenértékű, az ilyen bábu nem több panoptikumi figuránál. Az előszínpadi naturalizmus legfőbb tanút, de ugyanaz bábszínpadon többnyire esztétikai inzultusként hat.¹⁸

A bábok valódi feladata (vagy ahogy Mészöly fogalmaz: természetadta kényszere), hogy ne másoljanak, hanem inkább felidézzenek vagy kifejezzenek. Ugyanakkor ez a nézőtől is aktív figyelmet és részvételt követel, vagyis valódi teremtmény-készítőt: „az átköltésnek és átváltozásnak a képességét”. Továbbá a jelzékenység nem csupán a báb jellemzője, hanem a darab felépítését is. Vagyis a bábjáték története nem egy klasszikus, epikus mese szerkezetét imitálja, sokkal inkább a bábmozgatások hatására jön létre. Ilyen értelemben a bábjátéknak mindig nyitottnak kell maradnia az új impulzusokra és az improvizációkra, hiszen ebben a műfajban minden – ahogy Mészöly nyomatékosan hangsúlyozza – a kísérletezésen és a kísérletezés szabadságán múlik.

Végül a bábjáték időszerűsége kapcsán ugyanaz mondható el, mint a meséről: mindkettőt egyfajta „időtlen időszerűség” jellemzi. Ezek a gondolatok *A mese korszerű* című szövegben is felbukkannak, ahol Mészöly elsősorban az Európán kívüli meséket és a primitív mesevilágokat említi új ösztönző erőként, mivel ezeket a történeteket még kozmológiai igény hívta életre. Ez pedig azt igazolja, hogy a mese és a báb képszerű világa éppúgy a világról való ismeretet és tudást közvetíti, akár a modern tudományok (csak épp mindenki számára érthető módon). A tanulmány végkövetkeztetése szerint: „A mese korszerű, csak jól kell odafigyelni rá.”¹⁹

Ezekből a gondolatokból is látszik, hogy a bábjátékszerzőnek másfajta (sokkal kevésbé a beszédre, mint inkább az eleven képzelőerőre és a képi megjelenítésre támaszkodó) dramaturgiát kell követnie. Mindenekelőtt azonban meg kell őriznie gyermeki nyitottságát, ami állandó, kétirányú kérdést jelent.

Mondják, hogy a gyermek valamennyiünkben ott van, s a jó meseíró ezt a gyermeket faggatja magában. Ettől a tanácstól azonban még nem leszünk feltétlenül jó meseírók. A fordítottjára is szükség van: hogy a rejtőző gyermek is faggatni kezdje bennünk a felnőttest.²⁰

Kísérleti bábjátékok

Mészöly Miklós bemutatott bábjátékai közül kétségkívül a leginkább figyelemre méltó, bábdraturgiai alapelveit a leginkább megvalósító formai kísérlet az *Emberke, oh!*²¹

A címbe „oh” rácsodálkozás, felkiáltás, felsóhajtás egyszerre. A két részből és tizenhárom képből álló, szöveg nélküli játék egyfajta (báb)életmisztérium, jelenetek egy báb életéből.

Az első kép feledhetetlen: ez a kézbábu születése. Először csak a paravánon heverő emberi kézfejet látjuk, mely a színpadi fény hatására mintegy magára eszmél, önmagában

¹⁸ Uo.

¹⁹ *A pille magánya*, 556.

²⁰ Uo., 554.

²¹ Mészöly Miklós: *A színházon kívül*, Pécs, Jelenkor, 2010, 207–230.

A darab alapötletét Kovács Ildikó rendező adta, aki az első Bukaresti Nemzetközi Bábfesztiválra keresett darabot. Az ő visszaemlékezését idézve: „Nekem volt egy »égből pottyant« ötletem: milyen lenne egy emberkét létrehozni és elindítani a világba. Megkérdeztem Miklóst, érdekelné-e, vállalná-e? Nagy örömmre ígert mondott.” Kovács Ildikó: Mészöly Miklós, a „matróz”, *Art Limes* Báb-Tár V. 2007. 4. 42–45.

is szereplővé válik, játszik az őt megvilágító fénysugárral. Majd újabb, még idegen szereplőként begördül a fej. A kéz először bizalmatlanul közeledik hozzá, majd lassan barátkozik vele, míg végül a fej a mutatójra illeszkedve saját, biztos helyére ismer. Innentől kezdve már nem egy emberi kezét és bábfejet, egy emberi és egy bábtest töredékét, hanem egyetlen kézbatót látunk. Új szereplő, új identitás született: „a bábuemberke kész”.

A második képben a bábu találkozik az ellenséges természeti erővel: a széllal, a villám-lással, az árvízzel. A sötétbe merülő jelenet után a harmadik képben a természet már szelíd és szép arcát mutatja. Különösen azért, mert ez az első szerelemre ébredés jelene: a bábu beleszeret egy virágba, eltáncol vele egy „rózsalovag-keringőt”, majd sóvárogva („oh” sóhajtásokkal) nézi. A virág azonban összezárul, és a negyedik képben már újra csak virág, akit álarcos virágszörnyek védenek meg a Bábutól, aki át akarta lépni a létezők közötti, megszeghetetlen határt. Az álarcosok bosszúból letépi a Bábu fejét, aki az ötödik kép elején élettelenül hever. Groteszk angyalként egy Rendőr lesz a megváltója, ő illeszti vissza elgurult fejét, az ő sípolására kel új életre (kis „oh” sóhajtással), és ő indítja útnak („nincs kibúvó, a világlefelelős rendőr dönti el, hogy milyen irányba kell vándorútra indulnia”).

A második rész elején a Bábu egy stilizált, napsütötte réten ébred, ahol találkozik egy virágot szedő lánnyal, akivel családostól alapít. Ám nem tart örökké az idill, hat gyermekét és őt magát is besorozzák, harctérre mennek. A háború után megjelenik (szintén stilizáltan) a forradalom képe, majd a Bábut börtönbe zárják, egy improvizált Művész társaságában, aki ecsetjével a közös cellát színesre festi át, mintegy a legvidámabb barakká varázsolva, ahonnan a Bábut a Rendőr kitessékeli. Ismét szabadon, szomorúan és magányosan, a Bábu tovább bolyong, előbb jellegtelen sorépületek, a természet helyét elfoglaló épületkolosszusok sivár közegében, kocka- és gömbfejű lények között, akikkel lehetetlen a kommunikáció. Végül a civilizáció elidegenedett világából menekülve egy rezervátumba jut: egy stilizált, napsütötte rétre, mely pontos mása a második rész első képének. Minden kezdődik előlről, ugyanazzal a kezdeti reménykedéssel... de függőben marad, hogy milyen folytatással.

A darabot az első Bukaresti Nemzetközi Bábfesztiválon mutatták be, az ötletadó Kovács Ildikó rendezésében. Viszont a társadalmi jeleneteket ki kellett húzniuk a cenzúra miatt, így *Moment* címen csak csonka művet mutathattak be. Az első valódi bemutatóra 1970-ig kellett várni, ekkor Kós Lajos a pécsi Bóbita Bábszínházban mutatta be. Érdekes a két előadás bábfiguráját összehasonlítani: az első kissé amorf, tojásfejű figura, óriási, ovális, rajzolt szemekkel, kis hegyes orral, keskeny szájjal. A második még sokkal stilizáltabb, kerek fejjel, apró kerek szemekkel, szinte eltűnő orral, száj nélkül. Ez utóbbi, ahogy Kós Lajos megjegyzi, a Bóbita jelképévé vált.²² Szintén Kós Lajosnak köszönhető, hogy ez a fontos bábjáték posztumusz előkerült: először az ő közlésében és előszavával jelent meg a *Jelenkorban* (2002 januárjában).

A darabot többször nem mutatták be, ahogy bemutatás nélkül maradt a *Gyerünk Matróziába!*²³ is, mely címe szerint „bolond játék mesehangra”, és amely egyszerre lehet – ahogy szintén a cím zárójeles megjegyzésében áll – „báb vagy színpad – ahogy tetszik”. A szürrealis játék szereplői: egy öregember, egy vakember, egy nagyfiúvá és nagylánnyá váló kisfiú és kislány, továbbá vitrinkatonák, egy macska, egy vasmacska és kölykei, egy tengericsikó, különféle ruhák (kapitányi egyenruha, türkizkék ruha, csipkés hálóing, szmoking, matróz-

²² Ez található Kós Lajos a Bóbita történetét bemutató könyvének címlapján, melyben a mű személyes vonatkozásait a következő sorok is jelzik: „Nem tudom lezárni az Emberke problémát magamban sem. A kéziratot így akartam megcsinálni, vitatkozni az íróval nem akartam, mert az ő élet és művészeti tapasztalatával szemben én nem lettem volna partner. Örülök, hogy megcsinálhattam ezt a munkát, rengeteget tanultam és gazdag évtized indult az Emberke nyomán”. Kós Lajos: *A Bóbita*, Pannónia Könyvek, 1993, 62.

²³ *Színházon kívül*, 231–293.

ruha stb.), valamint egy ezüstpikkely és egy tölgyfalevél. A mű csapongó, gyermeki képzeletvilággal és álomszerű logikával megírt színház, báb- és tárgyjáték, mely messze túllépett a hetvenes évek magyar bábszínházának elméleti és gyakorlati keretein.

Fontos még kitérnünk a két hagyatékban maradt szövegek könyvre.²⁴ *A munka betege* egy alig pár oldalas farce, melynek hőse Lajos munkás, aki egy nap úgy dönt, hogy nincs értelme hajnalban munkába mennie, csak azért, hogy egész nap reszelje a vasat. Ezért a legkülönbözőbb tünetekre hivatkozva hazamegy gyanakvó és házsártos feleségéhez, aki minden ellenkezése dacára ágyba dugja és bójtra fogja. Ám amint kimegy a lakásból, Lajos vadul nekiesik a tegnapi karaj megdézsmálásának, így a lakoma kellős közepén éri tetten visszatérő felesége, aki egy orvos kíséretében érkezik. Lajos hiába magyarázkodik, Dr. Szemes mélyen felháborodik ezen a rendes munkáshoz méltatlan viselkedésen („Maga beszél? Inkább vett volna példát arról a szaktársról, akinek reggel egy vasrúd esett a kezére. Felkötött karral is dolgozni akart, alig tudtuk hazaküldeni!”). És mikor Lajos fogadkozik, hogy jóvá teszi a dolgozó munkástársak ellen elkövetett bűnét, Dr. Szemes így reagál: „Azzal tegye jóvá, hogy sose felejtse, az OTI a dolgozó munkásoké!” Teri viszont, seprűt ragadva, magára vállalja a büntetést: „Hagyja csak, doktor úr! Az OTI a munkásoké, az igaz – de ez a naplopó ez egyszer az enyém!”

Ennél a rövid játéknál azonban sokkal izgalmasabb a *Jelentés egy sosevolt cirkuszról*, mely valóban megfelel a Mészöly teoretikus írásaiban felvázolt bábdramaturgiai alapelveknek, hiszen a szokványos értelemben nincs meséje, hanem csupán egy cirkusz megjelenítésére vagy inkább felidézésére vállalkozik. Ennek a képzeletbeli, a nézők előtt megszülető cirkusznak az eseményei rögtönzésszerűek, a szereplők között kevés a dialógus, viszont annál fontosabb szerepet kapnak a különféle hangok („vakkantások, nevetések, sírások, kiáltások, nyöszörgések, hortyogások...”). A cirkusz társulatának tagjai: Bernárdin Unyi cirkuszigazgató (aki azonos Unyi Bernárdinnal, a fő-főbohóccal), Albinó légtornász, Meridián műlovarnő, Bux bűvész, Romm erőművész, Henye Enyed süket állatidomár, Potyondi másodbohóc, Dalidó zenebohóc, Imbrisimovics Marinusz féllábú kötéltráncos és Jukundusz Mukunda 120 kilós szakács. Az emberszereplőkön kívül vannak még állatok is: két Huncut Lovacska, egy Szalmaoroszlán, egy Zebra (akinek az egyik oldaláról elveszték a csíkok), három Fekete Papagáj, egy Szakállas Kutya és egy Borotvált Fejű Macska. Ők a szereplői azoknak a cirkuszi mutatványoknak, melyeket a Kikiáltó közvetít. Ezek inkább mulatságosak, mintsem félelmetesek: a Zebra folyamatosan meg akarja enni a Szalmaoroszlánt (estéről estére sikerül is neki), a Kutya és a Macska összecsomósodott farkokkal kergetik egymást, Henye Enyed identitászavarban szenved és Potyondinak álmodja magát, a féllábú kötéltráncos pipázva és fejét vakarva egy helyben egyensúlyoz, és még hosszan sorolhatnánk, de a jelenetek – a szerző szándékai szerint – szabadon meghúzhatók vagy tetszés szerint bővíthetők. Az előadás fő attrakciója azonban mindenképp a természetes szakács által elkészített és felszolgált vacsora („pörkölt timsó – darabos köménymaggal”), melynek elfogyasztása után mindenki elnehezült gyomorral nyugovóra tér. A Kikiáltó magára marad, így mondja el epilógusát: „Nagyérdemű közönség... Mi is elérkeztünk oda, hogy búcsút mondjunk egymásnak. Mi is alszunk egyet – aztán reggel felébredünk. És mire felébredünk, már híre-hamva sincs a világhíres nevezetes cirkusznak... csak a hűlt helye.”

²⁴ Mindkettő az OSzMI Bábtráiban található.

Az atmosféra (báb)színháza

Végezetül érdemes feltenni a kérdést, van-e olyan új bábszínházi eszme, amely bár megjelenik Mészöly írásaiban, mégis megvalósulatlan marad. Azt hiszem, az *Emberke, oh!* és a *Jelentés egy sosevolt cirkuszról* egyaránt izgalmas irányt vázol fel. Ezekben olyan bábszínházi vagy színházi koncepció rajzolódik ki, melyben a szavaknak elenyészően kevés szerep jut. Erről a színházutópiáról a *Konfliktus a szavakkal* című esszében olvashatunk.

A jelzésszerű ábrázolás, a pantomim, a színpadi mozgás egyre inkább szöveget helyettesítő elem, fontos írói utasítás. Ami kísért: konfliktus a szavakkal. Ezzel párhuzamosan nemcsak a naturalizmustól távolodunk el, a kulccsal nyitható stilizációtól is. A színpad (is) egyre inkább az atmoszférában keresi a maga új dimenzióit.²⁵

Ez a nonverbális színházalképzés részben kapcsolódik a posztdramatikus és kortárs elméletekhez, melyek a gesztusban és az atmoszférában keresik a színház lényegét. Másrészt Mészöly érzékeny marad a bábszínház és a színház másfajta valóságára, amikor hozzáteszi, hogy a naturalista és a didaktikusan stilizált ábrázolástól való eltávolodás egy „felfokozott realitás nevében” történik. Ez azt jelenti, hogy a színpadon – legyen bármily irreális vagy szürreális – minden konkrét tényé válik. A bábszínpadon pedig minden esetben – és épp ebben haladja meg a színházat – valóságossá válik a csoda. A bábuk, ezek a látszólag élettelen tárgyak, a színpad atmoszférájában eleve név válnak, és felmutatnak nekünk egy másik valóságot, létezésükkel igazolják, hogy mit jelent „élni, lélegzettelen”.²⁶

Végezetül, a tárgy-báb-ember hármasságához és egységéhez kapcsolódva, említsük meg *Az utolsó Beckett-bemutató* című, meghatározhatatlan műfajú írást (vagy ahogy alcímében áll: „posztumusz játékot”),²⁷ melyben csak egyetlen rövid párbeszéd hangzik el (egy kérdés és egy felelet), de annál hosszabbak és kitartottabbak a csendek. A két főszereplő: egy Férfi és egy Nő. Életkoruk meghatározatlan, de mivel a Nő végig háttal és mozdulatlanul ül egy padon, a Férfi pedig lassan és nehézkesen csoszog, ezért kétségkívül egy öregemberre és egy öregasszonyra gondolhatunk. A köztük elhangzó beszélgetés: „Emlékszel?” – „Nem kellett. Azóta itt ülök”. Az egyre gyengülő fényben a Férfi is leül a Nő mellé, és innentől kezdve végig mozdulatlanok maradnak, az egyre erősödő tengerhabzúgásban és lassú elsötétülésben. Ez valóban az atmosféra színháza, mely egyszerre szól az elválásról, a várakozásról és a végső összetartozásról. Mindeközben két díszletező lassan lebontja a díszletet, melynek fő eleme egy kiszáradt fa (hommage à Beckett), valamint az öreg pad és a rajta ülő két ember. Pontosabban a padon ülő két óriásbáb, mert a teljes színpadi és nézőtéri sötétség ideje alatt az emberek bábbá válnak. Azt is mondhatnánk, hogy nincs vagy eldönthetetlen a különbség az emberalak és a bábfigura között. A rakodás után eltűnik a két díszletezőmunkás is, csak az üres tér marad, mely tovább őrzi magában az eltűnt (báb) színházak nyomát.

²⁵ Mészöly: *A tágasság iskolája*, 258.

²⁶ Uo.

²⁷ Mészöly: *Színházon kívül*, 48–484.