



Szilágyi Dezső (1922–2010) és Szőnyi Kató (1918–1989)



Koós Iván (középen) Kása Melindával és Kosztelnik Győzővel



Bródy Vera



Koós Iván (1927–1999)

Henryk Jurkowski

A MAGYAR BÁBSZÍNHÁZ ALKOTÓI

A magyarországi bábjátszásnak hosszú a története, és megvannak a maga specialistái is, akik ezt a történetet elmesélik. Én is írtam a magam történetében az eszterházi kastélyban működő bábszínházról, és Blattner Géza „Szivárvány” nevű bábszínházáról is, amely a két háború közötti időszakban nagy hatást gyakorolt a francia színházra. De most nem történelmi előadásra készülök, hanem olyan kiváló magyar bábművészekre emlékezem vissza, akiket közvetlenül ismertem, és láttam a munkáikat.

Természetesen minden a Szilágyi Dezsővel való barátságomtól kezdődött, aki az 1950-es években Varsóba látogatott, hogy megismerkedjen színházunkkal, később pedig hasonló – tanulmányi – céllal ellátogatott Varsóba Szőnyi Kató is, ezt követően pedig nagyszámú küldöttség utazott Budapestre, az Állami Bábszínház tízéves évfordulójának megünneplésére, ahol nemcsak a várost, annak építészetét és múzeumait csodálhattuk meg, hanem a magyar bábművészek tevékenységének, működésének művészeti programját is.

Az UNIMA Bábművészeti Világenciklopédiájában egyes történészek színházaink 1945 és 1989 közötti történetének úgynevezett „szovjet korszakáról” beszélnek. Ez nem illendő megfogalmazás, legalábbis a lengyel és a magyar bábszínház viszonylatában. Ha létezett is a szovjet színház hatása, akkor csak a szervezeti formákat illetően. Művészi értelemben hatása a szocialista realizmus formájában csak pár évig tartott. Budapesten igazi magyar bábszínházat láttunk, magyar gyermekmesékkel.

A saját stílus keresése csak 1956 után kezdődött el. Az általánosan ismert meseszálak mellett a színház magyar népmeséket és romantikus verses műveket is színpadra vitt. Ilyen volt többek között Petőfi Sándor *János vitéze* (1958), *Az ezüsfurulya* című

népmese Szilágyi Dezső (1959), a *Ludas Matyi* Hárs László feldolgozásában (1960), valamint Arany János *Toldi* című elbeszélő költeményének 1963-as adaptációja. Ezeket a színház az új színpadi eszközök segítségével vitte színre. Molnár Gál Péter elképzelésének megfelelően a Toldi színrevitelében a színház már szakított a korábbi realiztikus stílussal, mind a bábuk megformálásának kifejezőerejében, mind pedig azok megjelenési formájában.¹

A budapesti bábszínház, éppen látogatásunkkor, Arany Jánosnak ezt a folklorisztikus Toldiját mutatta meg nekünk, ami a 14. századi legyőzhetetlen magyar lovagról szól. Igaz, az előadás paraván-jellegű volt, a bábuk a színészeket helyettesítették, bár stilizált formában, de Toldi nagyságát (Bródy Vera csodás díszletével?) tökéletes formában demonstrálták. Nem volt szovjet hatás. Inkább a közeli Prága befolyását lehetett sejteni, ahol a bábjátszás akkori pápája, Jan Malík trónolt. Hatása a rendezés elveit érintette, míg a budapesti színház megvalósításának formájáról a díszlettervezők döntöttek. Azok pedig magyar neveltetésűek voltak. Az ő elkötelezettségükről Szilágyi Dezső gondoskodott, aki kiváló alkotóegyütttest szervezett, mely vezetésével számos kítűnő előadást hozott létre.

A dolgoknak következő sorrendjét állapíthattuk meg: Szilágyi Dezső (1922–2010) jogászi képzettséggel, irodalmi és színházi ambíciókkal rendelkezett, és hatalmas tudása volt a gyermeknevelésről, valamint a színház segítségével való gyermeknevelés steineri koncepciójáról. A népművészet iránti lelkesedéstől áthatva olyan művészeket kért fel együttműködésre, akik saját tehetségükkel és művészi öntudatukkal támogatták őt. Elképzelhető, hogy Bródy Vera zenei műveltsége volt hatással az Állami Bábszínház olyan alakulására, mellyel a színház korunk

1 Molnár Gál Péter: Színház a bábokkal. in: *A mai magyar bábszínház*. Szerkesztette: Szilágyi Dezső. Budapest, 1978. 18.

2 A szerző téved, a Toldi díszleteit Koós Iván tervezte, Bródy Vera a bábok tervezője volt. (B.G.)



Hegedűs Géza – Kardos György: *Fehérlófia*. R: Kovács Gyula, T: Bródy Vera. Állami Bábszínház, 1963



J. Svarc: *A sárkány*. R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván. Állami Bábszínház, 1967



B. Brecht - K. Weil – Szilágyi D.: *A kispolgár hét főbűne*. R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván. Állami Bábszínház, 1969

legjelentősebb zeneműveinek megvalósítójává vált. Elképzelhető, hogy Koós Iván képzőművészet iránti érzékenysége döntött az előadások változatos stílusáról és technikai kivitelezéséről.

Eközben természetesen örkövde Szilágyi elképzelései felett. Szilágyi a színház stílusát a 20. század első felében megszerzett európai bábszínházi tapasztalatokkal összhangban alakította ki. A bábu mint színész koncepciója Craig elméletéből és a Bauhaus kísérleteiből származott. A következőképpen fogalmazta ezt meg: *A bábuk nem az ember, tehát az élő színész utánozására szolgálnak, hanem saját jogon irányított teremtmények, univerzális értékű típusokat alkotnak, és az emberi tulajdonságokat kódok segítségével szimbolikus szintre emelik.*³

Ezen alapelvek megvalósításához természetesen szüksége volt megfelelő kezesre Szőnyi Kató (1918–1989) személyében, aki képzettsége szerint színész volt, és aki tapasztalatszerzésének idő-

szakát a „Mesebarlang” társulatánál, valamint a győri bábszínháznál töltötte. Később, miután elvégezte Jan Malíknál a rendezői kurzust, az Állami Bábszínházban lett főrendező, Szilágyi Dezső jobbkezeként. Folyamatosan rendezte a bábjátás legfontosabb műveit, melyeket előzőleg Szilágyi színpadi megjelentéseihez alkalmazott és adaptált.

Szőnyi Kató halkszavú és barátságos ember volt, aki könnyen teremtett kapcsolatot. Sokoldalú tehetség volt, mindig készen arra, hogy a kis feladatokat, a kis állatmeséket ugyanolyan kitűnően elvégezze, mint Shakespeare vagy Bartók legkiválóbb műveit. Később is, mindig így járt el. Kétségtelen, hogy Szilágyi inspirálta, de végeredményében ő volt a katalizátora minden alkotói vállalkozásnak. Ő volt az, aki megbeszélte a forgatókönyveket, és ő egyeztetette le és tárgyalta is meg azokat, sőt ő döntött a színészi tevékenységek mikéntjéről, módszeréről. Olyan benyomást keltett, mintha a munkatársai

3 Szilágyi Dezső: *A Budapesti Állami Bábszínház harminc éve*, 9. oldal



W. Weyrauch: A japán halászhajó. R: Szőnyi Kató, Báb: Koós Iván, 1973. Állami Bábszínház

mögé bújt volna, de alapvetően ő volt minden előadás összekötője.

Bródy Vera mellett, aki különösen a gyerekeknek szánt repertoárjában számtalan színházon kívüli (mint a rendkívül népszerű televíziós kismalac, Mazsola megalkotása) és színházi tapasztalattal rendelkezett, az Állami Bábszínház fontos személyisége volt még Koós Iván (1927–1999) is. A rendkívül tehetséges festő, akit a budapesti Képzőművészeti Főiskola elvégzése után elvarázsolt a hatalmas tehetségű Csontváry Kosztka Tivadar naiv és groteszk festészete, nagy karriert futott be, festőként ugyanúgy, mint a művészettörténet professzoraként, de a legsikeresebb műveit mégis az Állami Bábszínházban alkotta meg. Koós intellektuális festő volt. A festészet minden új irányzatát ismerte, de csak mértékkel alkalmazta azokat, akár az új technikai kivitelezések, akár a szimbólumok alkalmazása, a kép dimenzióinak megsokszorozása tekintetében. Jellemző azonban, hogy nagyon nehéz rámutatni a szerzősége által meghatározott művekre.

Az Állami Bábszínház művészei általában csapatmunkában, együttesként dolgoztak.

A gyerekeknek szánt mondák, mesék előadásában a színház leginkább a népi kultúrából merített inspirációkat. A népi hímezés, a népi kerámia, a népművészeti szobrok, faragások, a legkülönbözőbb ornamentumok határozták meg az olyan előadások plasztikai jellemzőit, mint amilyen az *Ezüsfurulya*, a *Ludas Matyi* vagy a *János Vitéz*. A stilizálás a színpadra vitel általános gyakorlatává vált. Az Andersen nyomán bemutatott *A császár új ruhájában* (1961, rendező Szőnyi K., tervező Koós I.) olyan bábkukat alkalmaztak, amelyek a maguk speciális létét leegyszerűsített, szinte teljesen geometrikus formával és az anyaguk hangsúlyozottan kézzelfogható technikai kivitelezésével manifesztálták.

A bábszínházak műfaji jogainak figyelembevételével a budapesti színház alkotói a figyelmüket az előadások vizuális oldalára összpontosították, korlátozva azok szóbeli rétegét. Az irodalmi szöveget annyira őrizték meg, amennyre ez feltétlenül szükséges volt. Ezt az elvet alkalmazták akkor is, amikor színpadra vitték Shakespeare *Szentivánéji álom* című vígjátékát (1964, rendező Szőnyi K., bábok Bródy V., díszlet Koós I.). A mű cselekményének három szálát azoknak megfelelő három cselekvési háttérrel és megfelelő alakjellemzésekkel különböztették meg. A lírai szálak értelmezésében a színház az alakok 'stilizált' realizmusát őrizte meg. A fantázia szintjén azonban addig nem ismert magas fokon érte el a mese igazságszintjét, amit a fekete színház technikájának alkalmazásával (annak sokszínű változatában) ért el. A mesteremberek világát groteszk szobrászi eszközök segítségével ábrázolta, nem mondvá le a szöveg és az alakok gesztusainak naivitásáról. Pyramus és Tisbe történetének elmondásakor a mesterember-bábok hatalmas maszkok mögé bújtak, amelyek azonnal színpadi jelmezként szolgáltak számukra.

E technikai variációk mellett is, a színpadra alkalmazók biztosították az egymástól idegen világoknak az egymáshoz rendeződő harmóniáját. Shakespeare fantasztikus komédiája logikus színpadi értelmezést kapott.

Bartók Béla *A fából faragott királyfi* (1965, rendező Szőnyi K., tervező Bródy V.), és Igor Sztravinszkij



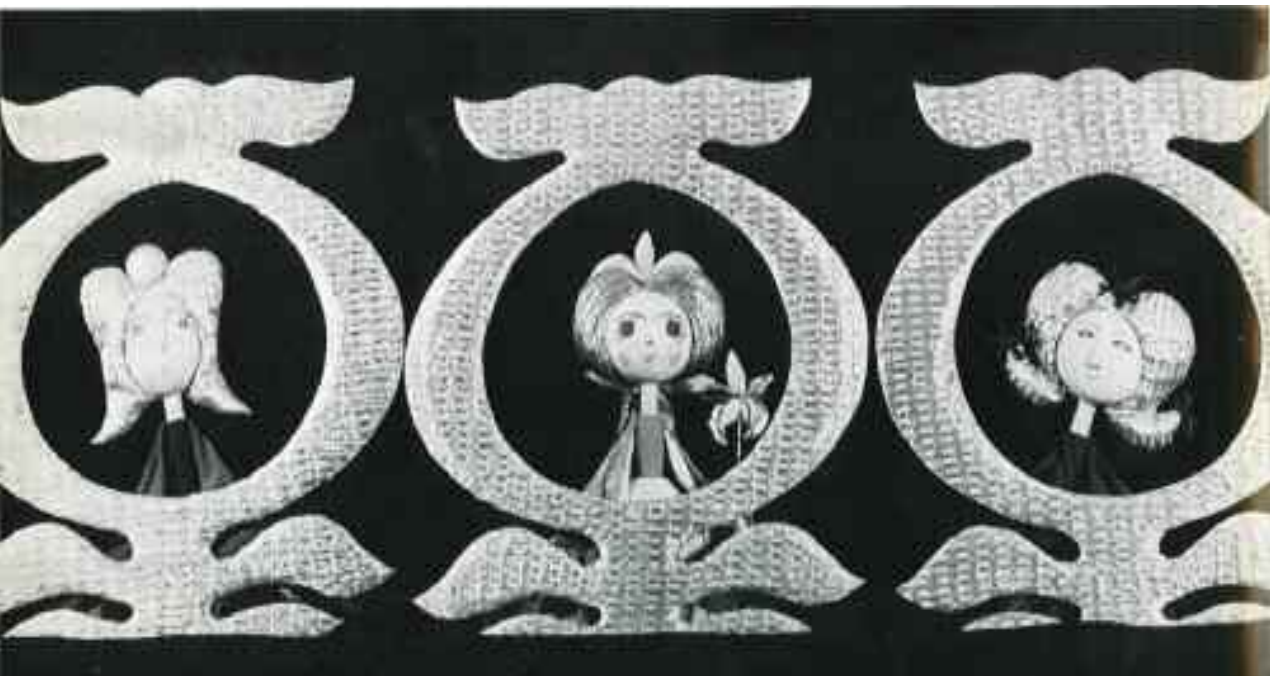
A csodálatos mandarin. R. Szőnyi Kató, T. Koós Iván. Állami Bábszínház, 1969

Petruska (1965, rendező Szőnyi K., tervező Koós I.) című balettjeinek bemutatója adta meg a kezdő lökést ahhoz, hogy a zenés művek állandóan jelen legyenek a színház repertoárjában. *A fából faragott királyfi* szerzőjének filozófiája és szimbolikája a bábszínházban megfelelő kifejezési eszközökre talált. Amíg a *Szentivánéji álom* a nézőt olyan világba vezette el, amelyben a tündérek az érzékelt valósághoz tartoztak, addig *A fából faragott királyfi* ennél még mélyebbre vezette, olyan ősrégi korokba, amikor a természet az ember aktív partnere volt, és a természettel való harmóniában létezés állapotának elérése az egyetlen esélye volt az embernek a megmaradásra.

A *Petruska* az emberi lét feltételeiről és az ígába hajtott emberről szól. A színpadon bemutatták az orosz rendetlenséget, azaz a népi szórakozások színterét, annak minden furcsaságával és anomáliáival. Az előadás légkörét az orosz népdalok motívumai által inspirált zene és a színpadkép formálta, alakította. A táncoló tömeg közepette a Varázsló felállította a saját marionett-színházát,

és *Petruska* e színház körülményei között élte meg saját kalandjait.

Petruska mint a Varázslótól függő, általa mozgatott marionett-bábu, többször fellázadt, elhagyta a színtársulatot, és mint szabad ember – pálcás-báb formájában – saját, független tevékenységet folytatott. A bábtechnika megkülönböztetése hangsúlyozta az események drámaiságát, és a színházi metafora kifejezésére is szolgált. Molnár Gál Péter felfogásában ez a következőképpen nézett ki: *Íme, amikor a bábszínház – ez a színház a színházban – megjeleníti a három kis marionett-figurát: a Néger, a Balerinát és Petruskát, mint ellentéteit a maszkoknak és a pálcásbábuknak, azoknak, amelyek a közönséget ábrázolják, látjuk árnyékukat a függönyön, és látjuk Petruskát, aki ellenkezik a Varázsló akaratával – Petruska görcsös, fájdalmas vonaglása, rángatózása ijesztő látvány. Őült tánca és kétségbeesett erőfeszítése, a zsinóron való kúszása, ágaszkodása, harca azért, hogy a zsinór mechanizmusát magához vonhassa, nagyon éles és feszültséggel teli jelenet, amely az elnyomóval folytatott harcot*



Hegedűs G. - Kardos Gy.: *Fehérlófia*. R: Bánd Anna, T: Bródy Vera. Állami Bábszínház, 1970



Ligeti György - Szilágyi Dezső: *Aventures*. R: Szőnyi Kató, Báb- és díszlettev: Koós Iván. Állami Bábszínház, 1976

ábrázolja, a bábu szerepére redukált művész harcát, de egyúttal annak az embernek a harcát is, aki tudatában van a saját céljainak.⁴

Az 1960-as évek közepén Szilágyi életre hívott egy kísérleti stúdiót azzal a céllal, hogy a kifejezés különféle eszközeit, és azok bábszínházi alkalmazásának lehetőségeit kutassa. 1966-ban volt a bemutatója a *Bábuk és emberek I.* programjának, amely néhány rövid műből állt. Sławomir Mrożek *Strip-tease* című egyfelvonásosában (amit Szőnyi Kató rendezett, Koós Iván tervezett) maszkos színészek léptek fel, akiket a pop-artból származó nagyméretű rekvizitumok vettek körül. Beckett *Jelenet szöveg nélkül* (Koós Iván díszlete) című pantomimjében a modern Pierrot figurája lépett fel, amit kiválóan mozgattak (Pataky Imre⁵), és a bohóc kalandjai teljes mértékben kifejezték az alkotás eszméjét.

Az 1969-es év nagy eseménye volt Bartók Béla *Csodálatos mandarinja* Szilágyi Dezső feldolgozásában (Szőnyi Kató rendezte, Koós Iván tervezte). Az előadásnak már az első színpadképei a modern, mechanizált világ légkörébe vezették a nézőket, abba a világba, amelynek ritmusát a gépek határozzák meg, és amelyben az ember elveszíti személyes jellegét, elszürkül és névtelenné válik. Ilyen háttérrel a ceremoniális jelmezbe öltöztetett Mandarin az elfeledett értékek, a kitarítás, a célratorés szimbólumává vált, és az emberi méltóság szószólójaként jelent meg.

Az arcuktól megfosztott emberek szürke körvonalait a díszletek jelezték, az utcai lámpák pislákoló fényei között mozgó, elmosódó négyzetrácsok és épületek sötétségbe burkolózó körvonalai segítettek a megfelelő képzettársításokat. Éles ellentétben állt velük a Mandarin színes kosztümje és színpadi létezése, cselekedeteinek eltérő ritmusa, amely lekének nemességét kifejező belső impulzusok eredményeként nyilvánult meg.

A bábok kiváló megjelenítése, mozgásuknak a zenével való kitűnő összehangolása eredményezte, hogy mozgás közben a bábukról eltűnt a mozgó formált tárgy érzete. Helyette olyan életre keltett

plasztikus freskó integrált részévé váltak, mely teljes harmóniában lévő egésként működött.

1972-ben a színház kísérleti stúdiója bemutatta a *Bábuk és emberek II.* programját. Ez is néhány rövid műből állt. Ligeti György és Szilágyi Dezső: *Aventures* (rendező Szőnyi K., tervező Koós I.) című műve a tárgyszínház poétikáját vette figyelembe, az emberekhez hasonlító bábuk által képviselve. Jean-Claude van Itallie *Motel* című darabja (rendező Szőnyi K., tervező Koós Iván) a hagyományos esz-közökből merített, leglábbis látszatra, mert új színpadi koncepciókat is bevont.

Ennek az előadásnak az eszméje a díszlet váltakozó funkciójához vezetett. A dobozszínpad, amelyet a kicsi, zárt paraván fölé építettek, a motel tulajdonosát ábrázolta. Ő az, aki szobát ad ki egy szerelmespárnak. Ezek két kesztyűbáb, akiknek a szobája és ők maguk is – ahogy az előadás topográfájából kiderül – a tulajdonosnő belsejében található. A lírai csend perceit szeretnék itt megtalálni, de a motel tulajdonosnőjének hangja, aki szüntelenül reklámozza a saját szolgáltatásait, az örületbe kergeti őket. Így azután mindent lerombolnak maguk körül, a saját szobájukat és a motelt, annak tulajdonosnőjét, végül pedig a kicsiny dobozszínpadot is, amelyen a történet lejátszódott. Így az említett kesztyűbábokkal együtt a díszlet is a dráma hőisévé válik, és metaforikus funkciót tölt be. A Motel tervezői szempontból az Állami Bábszínház legforradalmibb előadása volt. A klasszikus kifejezési eszközök szétesésének folyamatát demonstrálta, és így a posztmodernizmus előfutára volt. A változó funkciójú díszletek formáltak Kodály Zoltán: *Háry János* című daltéka előadásának jellegét is (1972, rendező Szőnyi Kató, bábok Bródy V., díszletek Koós I.). A Háry Jánosról szóló elbeszélést egy kancsó bor mellett egy népkocsmában szötte két lapos alak, természetes nagyságban. Ők hívogatták a paraván elé a báb-hősöket, közöttük a címbeli Jánost is, aki magyar huszárként a Napóleon elleni háborúban rendkívüli hőstetteket hajtott végre. A fantasztikus népköltészetből származó elbeszéléseket alkotóik plasztikus abszurd humorral egészítették ki.

4 Molnár Gál Péter: idézett mű 25. oldal

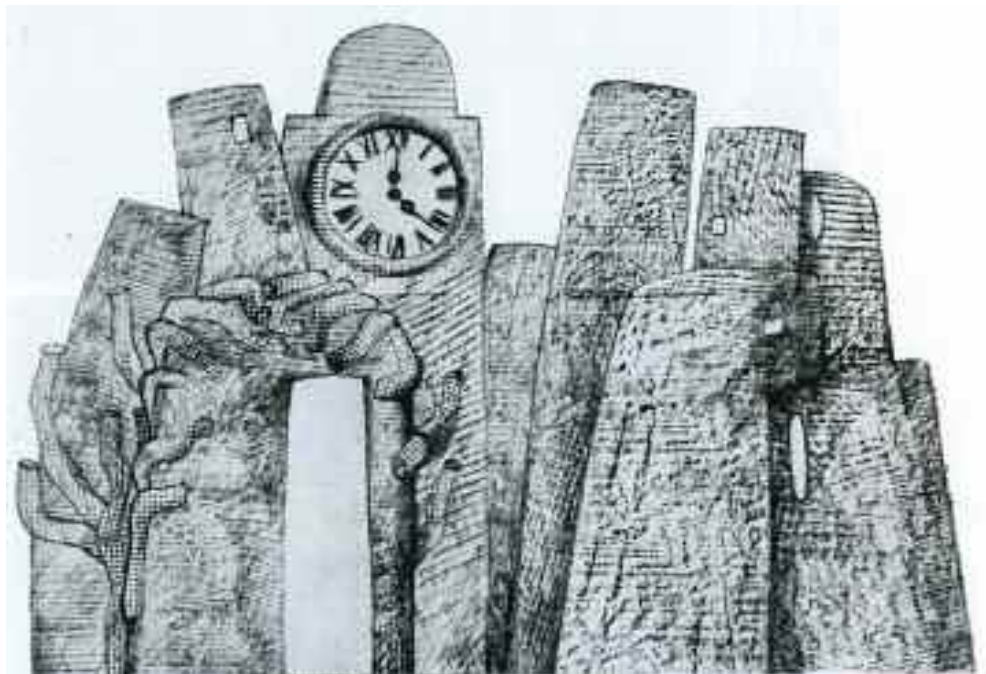
5 A figurát valójában ketten mozgatták, az eredeti szereposztásban Kaszner Irén volt Pataky segítője. (B. G.)



B. Britten – Szilágyi Dezső: *A pagodák hercege*. R: Szőnyi Kató, T: Bródy Vera. Állami Bábszínház, 1970



Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván. Állami Bábszínház, 1974



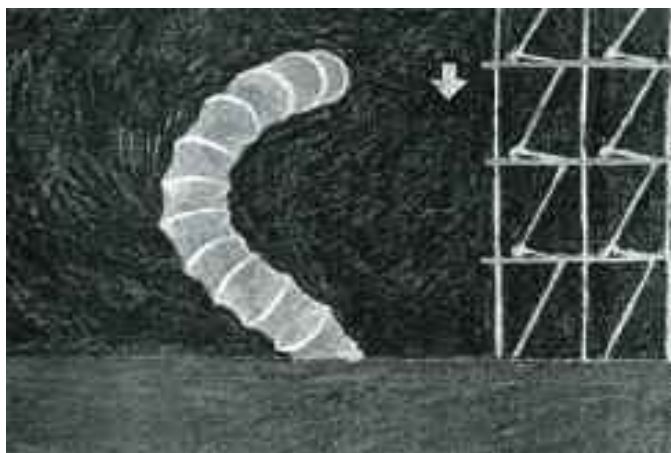
J. Svarc – Kardos G. György: *A sárkány*. R: Szőnyi Kató, Díszlet: Koós Iván. Állami Bábszínház, 1974

Sztravinszkij – Szilágyi D.:
A katona története.
 R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván.
 Állami Bábszínház, 1976



Arany János – Gáli József:
Rózsa és Ibolya. R: Balogh
 Géza, Bábtv: Ország Lili.
 Állami Bábszínház, 1978

(Fotók: *Scenographia Hungarica* című
 kötet alapján.
 Covina, 1983)



Ránki György – Karinthy Frigyes:
A cirkusz. R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván.
 Állami Bábszínház, 1979

A horizont fölé magasodó nagy domb Napóleon hatalmas kalapjává válik. Az elvesztett csata végén a kalap-domb két részre esik szét, és kiszalad alóla a Napóleon-bábu száználmasan aprócska figurája. Itt persze nem csupán Napóleon gúnyolásáról van szó. Az előadás iróniája a huszárokra és a főhősre irányul; az alkotókat gyakran elragadja a képzelet. A magyar kritikus ezt az iróniát a magyar színház szatírájaként értelmezi: *A bábszínház a hagyományos formákat ironikusan kezeli, és szándékosan feszegeti a színházi közhelyek fenntartásának értelmét. A verbunkos színpadképben a bábu-huszárok úgy kezdik a táncot, mintha elsősorban tehetséges táncosok volnának. Az előtérben felveszik a táncrendet, és táncolnak. De amikor spárgában felugranak, egyre feljebb és feljebb, az egyik pillanatban ott maradnak, fent ragadva a légtérben, nevetségessé téve a balett-betéteket, amelyek funkciója, hogy elodázzák a konfliktus megoldását, és csupán gyönyörködtessek a szemet*⁶

Az 1970-es években a színház mind gyakrabban alkalmazta a legkülönfélébb kifejezési eszközöket. Ezek bevonásáról alapvetően az előadás témája döntött. Ez korábban is így volt, a gyerekeknek szánt repertoárban. Swift *Gulliver Liliputban* (1966, rendező Szőnyi K., színpadkép Koós I.) című művének előadásában Gulliver – egy élő színész – leegyszerűsített arckifejezésű bábuk között mozgott. Az ugyancsak Swift-mű *Gulliver az óriások földjén* című előadásában (1973, rendező Szőnyi K., tervező Bródy V.) Gulliver volt bábu az óriások világában, akiket vesszőből font maszkba bújtatott színészek testesítettek meg. Ez természetes és logikus megoldás volt.

A felnőtteknek szóló előadásokban gyakran használtak olyan tárgyakat, amelyeknek a színház a *Tárgyak és emberek III.* (1975) című teljes kísérleti programját szentelte, és amely hat rövid darabból állt. Közöttük volt a *Székhistoria*, Schaár Erzsébet és Szilágyi Dezső alkotása, amelyben a tárgyi szereplők a színpadi események résztvevői voltak. Egy évvel később a színház négy zenés groteszket mutatott be az *Arcok és álarcok* című program

keretében. Már maga a cím is a maszkok metaforikus játékát ígérte. Ez legkifejezőbben Sztravinszkij *A katona története* című művében jelent meg (1976, rendező Szőnyi K., tervező Koós I.). Az előadást a *comedia dell'arte*-ből ismert, kissé modernített zannik nyitották meg, kétkerekű kocsin húzva színházi portékájukat. Ők állították fel a színpadot, és mozgatták a bábukot. Ezek között a marionettek között jelent meg az Ördög is – pálcás-bábuként. A cselekmény során maszkos színésszé vált, aki keményen kezében tartva a Katona bábuját, irányította annak sorsát. A színdarab metaforikus értelme a színészek, a maszkok és a különféle bábuk egymáshoz való viszonyulásaiiban nyilvánult meg.

Idővel természetesen megjelentek a társulatban fiatal művészek is, általában a prágai Művészeti Akadémia elvégzése után. Közéjük tartozott Balogh Géza és Urbán Gyula. Az előbbi rendezőként és tudományos kutatóként, az utóbbi dramaturgként és bábszínház-elméleti szakemberként. Balogh Géza folytatta a színház avantgárd repertoárjának vonulatát (Gogol: *Az orr*, 1979; Jarry: *Übü király*, 1985) és a zenés előadások repertoárját (Manuel de Falla: *Pedro mester bábszínháza*, 1982, Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei*, 1993) és tudományos területen is dolgozott. Többek között a *Bábszínház (1949–1999)* című kiadvány szerkesztője is volt. Urbán Gyula a *Hupikék Péter* című darabjával vált ismertté, amely nemzetközi, antirasszista küldetése és mondanivalója miatt bestsellerré vált sok országban. A gyermekszínház és a bábszínház érzékeny elméleti tudósaként is ismerik.

A budapesti Állami Bábszínház sajátos monopolhelyezete azt eredményezte, hogy a bábszínház iránt érdeklődő számos művész az amatőr mozgalomban talált munkalehetőséget, ami az amatőr bábjátás nagy hasznára vált. Sok amatőr társulat jött létre, és magas művészi színvonalat értek el. Kettő közülük az 1970-es években igazán magas szakmai színvonalra küzdött fel magát. Az egyik a „Napsugár” Békéscsabán, amely Lenkefi Konrád vezetésével 1949-től működött, a másik a valamivel

fiatalabb „Bóbita” bábegyüttes Pécsről, Kós Lajos vezetésével. Az 1950-es években Budapesten alakult meg az „Astra” együttes, amely az árnyjátékra specializálva ért el magas színvonalat. Ezt a társulatot Vízvári László vezette. Nem sokkal később kezdte meg tevékenységét az „Orfeo” együttes Budapesten, Malgot István vezetésével. Ez utóbbi színház képzőművészeti eszközökkel reagál az emberiség örök problémáira, aktuális modern formájukban érzékelve azokat.

Lassanként ezek a színházak is hivatalos státust kaptak. 1980 után új szubvencionált bábszínházak kezdtek alakulni Pécsen, Egerben, Kecskeméten. Ezek kezdetben kis színházak és társulatok voltak, de saját utat jártak. Előadásaikkal nemsokára nemzetközi hírnevet és elismerést vívtak ki maguknak, mint például a pécsi Bóbita Bábszínház, akinek színésznője, Szabó Zsuzsa a lengyelországi Bielsko Biala fesztiválján nagyon fellelkesítette a nézőket Kiss Anna: *Merre van a világ vége?* (rendező Rumi László, tervező Szabó Zsuzsa) című előadásával, amellyel beírta magát az egyszemélyes színház hagyományába. Remek segédesszközt használt színházi

gépezet gyanánt: egy hatalmas esernyőt, amely arra szolgált, hogy a szükséges eszközöket, tárgyakat abba tegye bele, arra akassza fel, vagy onnan szedje ki mindazt, amire az előadás során szüksége van. Érdekes munkásságot fejt ki Lénárt András is a maga „Mikropódium” elnevezésű parányi színházában. Tevékenységének legismertebb előadása a *Con Anima*, amely a világ teremtéséről szól: *Sokkoló hatású a Paradicsom, mint pusztaság víziója; a paradicsomi almafa egy fának a csontváza, mintha Beckett darabjából került volna oda. Erre az angolkóros fácskára az Isten – aki nem anynyira a bölcs és jó teremtőre, mint inkább primitív, unott manóra emlékeztet, és aki Ádámot és Évát a porból kaparásza ki – felakaszt egy almát. Hát hogy ne kísértene meg az az egyetlen alma a szegény embereket?*⁷

Ez pedig azt jelenti, hogy a magyar bábszínház olyan nagyságai között, mint Szilágyi, Szőnyi, Bródy és Koós, képesek kivirágozni a modern bábjátászás más, egyáltalán nem angolkóros fái és virágai is.

Hamberger Judit fordítása

A szerző lábjegyzeteit kiegészítette Balogh Géza

THE CREATORS OF THE HUNGARIAN PUPPET THEATRE

In this article, Henryk Jurkowski remembers several Hungarian puppeteers whom he knew personally and whose works he had seen. He begins with a recollection of his friendship with Dezső Szilágyi, who visited Warsaw in the 1950s. Later, Kató Szőnyi also visited Jurkowski in Warsaw for research purposes. Later, Jurkowski came to Budapest to celebrate the fifteen-year anniversary of the State Puppet Theater. Jurkowski believes that the set designers determined the way the Budapest State Puppet Theatre was run. Dezső Szilágyi put together an excellent creative team, and under his leadership, they produced many outstanding performances.

Vera Bródy's musical prowess shaped the programs of the State Puppet Theater, where the most significant contemporary works were performed. Iván Koós' sensitivity to the fine arts was decisive in supporting the varied styles of performances and their technical implementation. Kató Szőnyi was the catalyst for every creative venture; she chose and developed the scripts, and decided on the acting styles and staging. The creators of the Budapest Theater focused on the visual side of performances and limited the verbal element. They retained the minimum of literary text and used it only where absolutely necessary. Jurkowski gives detailed descriptions of the most successful performances of the 1960s and 70s, as well as discussing the best directors of the next generation. He does not neglect the great creative forces of amateur movements in the puppet theater.

7 Agnieszka Kocher-Hensel: XIX Miedzynarodowy Festiwal Sztuki Lalkarskiej Bielsko-Biala 2000 [XIX. Nemzetközi Bábművészeti Fesztivál, Bielsko-Biala, 2000]. „Teatr Lalek” nr 2-3/2000, s. 6