

Színház- és Filmművészeti Egyetem

Doktori Iskola

A magyarországi bábszínházi kánon

Intézményi működés az ötvenes években

Doktori értekezés tézisei

Szántó Viktória

2020

Témavezető:

dr. Jákfalvi Magdolna

egyetemi tanár

Doktori dolgozatom egyik célkitűzése volt, hogy az új szakírások ismeretében elemezsem a magyarországi bábtörténet állami keretek közé szorított működését, azt remélve, hogy a széles körből merített kortárs szakirodalmak produktív párbeszédbe lépnek a múlt írásaival. A bábműfaj dinamikusán változik, újra definiálja önmagát, innovatív formákat ölt és ismeretlen tereket hódít. Claudia Orenstein mára gyakran idézett mondata szerint a bábpillanatot (*puppet moment*)¹ korát éljük – doktori disszertációm ezt a felismerést igazolja. Orenstein olyan Broadway tömegsikerek bemutatásával támasztja alá állítását, melyek innovatív bábos formanyelvet használnak, ilyen például a *The Lion King*,² az *Avenue Q*³ vagy a *War Horse*.⁴ „[...] a kulturális figyelem erőteljesen a manipulált színházi tárgyak felé fordult.”⁵ Erre reagálva a magyarországi bábtörténeti diskurzus alakulása is fordulóponthoz érkezett, az elmúlt tíz évben egyre több bábelméleti, bábtörténeti elemzés került publikálásra. A bábszínházi szakma ugyanígy felismerte a bábra koncentrálnó figyelem inspiráló energiáját, és maguk a művészek is elkezdték tudatosan archiválni munkásságukat.

A dolgozatban vizsgált időszakot közvetlenül az államosítást megelőző évekre, annak 1949-es pillanatára, majd az ötvenes évek eseményeire szűkítettem. Választásomat egyrészt az indokolta, hogy még ma sem vizsgált teljes komplexitásában az államosítás a bábjátékosokra, a periférián működő bábszínházakra gyakorolt hatása, másrészt az Állami Bábszínház meghatározó vezetője, Szilágyi Dezső 1958-as igazgatói kinevezése olyan bábtörténeti mérföldkő, amely ugyancsak egy intézményi struktúraváltást jelöl, hiszen ekkor tűntek el a dolgozatban vizsgált vidéki állami bábszínházak. (Az államszocializmusban Magyarországon a bábjáték egy intézménybe tömörülő központosítása egyedülállónak számított más keleti országok bábszínházi intézményi struktúrájához képest.)⁶ A hosszan, harmincnégy éven át

¹ Dassia N. Posner – Claudia Orenstein – John Bell (szerk.): *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, London – New York, Routledge, 2014. 2–4.

² A Walt Disney-mese színpadi adaptációja Julie Taymor rendezésében. Az alkotóval Richard Schechner beszélgetett a munkafolyamatról. Julie Taymor: From Jacques Lecoq to The Lion King, an interview by Richard Schechner. in: John Bell (szerk.): *Puppets, Masks and Performing Objects*. New York, A TDR Book, 2001. 26–45.

³ Robert Lopez és Jeff Marx musicalje. 2003-ban mutatták be az Off-Broadway-n, azóta szerte a világon színpadra állították, többek között Magyarországon is 2009-ben Harangi Mária rendezésében. https://www.centraalszinhaz.hu/eloadasok/a_mi_utcank_avenue_q Utolsó letöltés: 2019. 01. 22.

⁴ Az előadást a New London Theatre-ben játsszák. Henryk Jurkowski: Egy ló története. (ford. Balogh Géza), *Art Limes Báb Tár XI.*, 2010/2. 139–143.

⁵ „[...] cultural attention has turned forcefully towards the manipulated theatrical object.” Dassia N. Posner – Claudia Orenstein – John Bell i.m. uo.

⁶ „A Szovjetunióban már a negyvenes évek végén nyolcvannál több hivatásos bábszínház működött. Közép- és Kelet-Európa »szocialista« országaiiban az 1945 után bekövetkezett államosítás a szovjet minta nyomán tekintélyes bábszínházi hálózatot teremtett, amely máig meghatározza a bábművészet helyzetét. Magyarországon másképp alakultak az események. A hazai illetékesek csupán egyetlen

regnáló igazgató munkásságából csak azokat a kezdeti momentumokat ismertettem, amelyek a színház intézményes működési kereteit határozták meg, mivel az általa kialakított bábszínházi modell és a Szilágyi által preferált esztétika a mai napig érzékelteti hatását, még akkor is, ha nem követői, hanem tudatos elutasítói akadnak az általa lefektetett szabályoknak. S bár a dolgozatban kijelölt korpuszt a kanonikus bábtörténeti szakirodalmak⁷ már részletesen ismertették, ám a bemutatásra kerülő eddig ismeretlen források olyan hipotéziseken alapuló összefüggésekre próbálnak rávilágítani, amelyek az eddigi értelmezéseknek új kereteket szabnak. Az újramesélés gesztusa, és annak strukturálása válik jelentéssé.

A dolgozat történeti fejezeteiben az Állami Bábszínház első igazgatójának, Bod Lászlónak a színházszervezési elveit, bábos ars poétikáját mutattam be. Elemzésem szerint Bod bábszínházi eszménye és a bábjáték képzőművészeti eredeztetése a huszadik század első felében népszerű művészi bábjáték felfogását és hagyományát követte, ám jellemző volt rá ugyanaz az elhatárolódás a vásári hagyományoktól, amely a kor hivatalos direktívájának volt sajátja (annak ellenére, hogy Kemény Henriknek megélhetést biztosított, amikor a vásári bábjátékos népligeti bódéjában szükkültek lehetőségei). Az ábrázolásban a stilizáció, az absztrakt formák preferálása a koreszménynek megfelelő realiztikus megjelenítés helyett olyan bátor ars poeticának számított, amely csak egy igen marginális, a kultúrpolitika fürkésző tekintetétől távol eső művészeti területen fogalmazódhatott meg. A színház repertoárjának és az előadásokban közreműködő alkotók vizsgálata után kijelenthető, hogy Bod László szándékosan gyűjtötte maga köré azokat a szakembereket, akikkel közösen tudta képviselni színházi felfogását, általa került közel a bábjátékhoz többek között Jakovits József, Ország Lili, Bródy Vera, Bálint Endre, Mészöly Miklós, Darvas Szilárd, Tamási Áron. Ezt a felismerést az a tény is igazolja, hogy 2020 februárjában a Képzőművészeti Egyetemen megrendezésre került a *Tiltottak menedéke* című kiállítás, amely ugyancsak a bábszínház műhelyében dolgozó jelentős alkotók munkásságát mutatta be.

A levéltári kutatások során kiderült: 1955 és 1958 között két vidéki állami bábszínház is működött a fővárosi mellett, a részben feldolgozott történetű és ellen-bábszínházként emlegetett Győri Állami Bábszínház, és a kevésbé ismert, Kaposváron működő Somogyi Tücsök Állami

hivatásos bábszínház létrehozását tartották szükségesnek.” Balogh Géza: Az amatőr bábjáték múltja és jövője. in: Szentirmai László (szerk.): *BÁBjátékOS*. MBE – NMI NKft., 2018. 9–10.

⁷ E dolgozat keretei között Selmeczi Elek és Balogh Géza írásait tekintem kanonikus bábtörténeti munkának. Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*. Budapest, Vince Kiadó – Budapest Bábszínház, 2010., és Selmeczi Elek: *Világhódító bábok. Az Állami Bábszínház krónikája*. Budapest, Corvina, 1986.

Bábszínház. A győri színház kreatív alkotói energiáktól hemzsegő éveit az OSZMI színházi adattárának segítségével dolgoztam fel, bemutattam, hogy számos olyan produkció került az Állami Bábszínház repertoárjába, amelyet eredetileg Győrben állítottak színpadra, illetve a Szilágyi Dezső-korszakot meghatározó alkotói trió, a Szilágyi – Szőnyi (Kató)– Bródy szövetséggé forrása is Győrből eredeztethető. A Somogyi Tücsök munkáját elemző fejezet hangsúlyosabb, mivel a kaposvári alkotók teljes mértékben eltűntek a bábtörténeti emlékezetből, nevüket nem említi egy szakkönyv sem. A Somogy Megyei Levéltárban hivatalosan elveszettnek nyilvánították a Somogyi Tücsök működési dokumentumait tartalmazó dossziékat, ezért a dolgozatban a *Somogyi Néplap* archivált cikkei segítettek, hogy bemutassam a színház történetét. A korabeli sajtómegjelenések alapján lehet tudni, hogy az eredetileg amatőr bábszínház igen gazdag felszereléssel bírt még balatonberényi székhelyén. Ekkor esztrádműsorokat, vásári bábdarabokat és Ignác Rózsa *Tündér Ibrinkóját* játszották. 1957 októberében költözött Kaposvárra a társulat, a zeneiskola nagytermén osztoztak a zenészekkel. Ám a professzionális működés közvetlen következménye lett, hogy az Állami Bábszínház pártfogásába vette a somogyi bábosokat, és fővárosi színészekkel, rendezővel kiegészülve tarthattak csak színházavató premiert, a társulatot alapító Gáts Tibor helyett Csutorás Márta lett a teátrum igazgatója, aki Szilágyi Dezső felesége volt. Innentől már ők is a fővárosi repertoárhoz hasonlóan Szilágyi bábadaptációit játszották, bemutatták a *Jancsi és Juliskát*, a *Mackó mukik kalandjait* és Pápa Relli átdolgozásában a *Csalavári csalavért*. A fővárosi felügyelet révén kialakult konfliktusok lassan ellehetetlenítették a napi működést, 1958-ban nyomtalanul számolták fel a kaposvári bábszínházat.

A kortárs magyar színházelméleti szakemberek a *Philther-módszer* kapcsán már megfogalmazták, hogy az előadások esztétikai horizontja felől vizsgálják a fent említett időszak eseményeit, a történetírás fókuszában tehát maguk a színházi előadások és azok hatásmechanizmusai állnak.⁸ Ezért választottam a dolgozat második felében három, a korban bemutatott előadás elemzését, három, a bemutató dátumok által kijelölt különböző történeti pillanat mélyfúrását, hiszen csakis konkrét színpadképek leírásával, korabeli kiritkák ismertetésével vagy előadásfotók elemzésével lehet az ötvenes évek bábesztétikája felé közelíteni. A választott előadások a legnagyobb közönségsikert arató *Sztárparádé* (1951), a művészi bábjátékra való törekvés első állami fölbukkanása, *A szarvaskirály* (1951), és egy ikonikus gyerekdarab, a *Csalavári csalavér* (1954) című produkciók voltak. A Szergej

⁸ Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Budapest, Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011.

Obrazcov nevével fémjelzett szovjet esztétika kimutatható hatása a magyar bábelőadásokon a rekonstrukciós mélyfúrások összegzése során került röviden ismertetésre. A dolgozat soraiban az elemzés folyamata is reflektorfénybe került, mivel a *Philther*-módszer alkalmazása közben metodikai kihívásokba ütköztem, hiszen olyan előadásokra alkalmaztam e módszert, amelyek nemcsak, hogy közel hetven éve kerültek bemutatásra, de ráadásul egy rettentő marginális területen, így az előadások (kritikai) dokumentálatlansága is gátja lehetett volna a vizsgálatoknak. Ám kutatásom szempontjából ezek a korlátok pont annyira hatottak felszabadítón, mint gátlón, hiszen a rekonstruálandó előadások szelekciója után az elemzés folyamatában a színháztörténeti kontextus olyan döntő részinformációkat tartalmazott, amelyek az intézménytörténet újramesélésre készítettek. Előadásfelvételek híján az alkotók személyén keresztül próbáltam értelmezni a vizsgált produkciókat, szakmaiságukat, színházi múltjukat kerestem, amit a történeti korpusz elhallgatásuktól és kegyetlenségektől hemzsegő narratívájának rejtélyessége nehezített. A mai működési normák felől tekintettem arra, amit szokatlannak találtam, ezért váltak jelentőssé a Sztanyiszlavszkij-körök dokumentumai, az évadnyitó, évadzáró jelentések jegyzőkönyvei. Ezekben a dokumentumokban igyekeztem józan értékítélettel közlekedni, és nem az ideológiai vitákat értékelni, hanem azokat a színházműködésre nézve hiteles információkat vizsgálni, amik az előadás létrejöttére vonatkoztak (mikorra készültek el a próbafolyamat során a bábok, hány színész mozgatott egy figurát, a darab szerzője jelen volt-e a próbafolyamat során stb.) Kijelenthető, hogy a *Philther*-módszer alkalmazása nem kizárja az intézménytörténetet, hanem implikálja azt. Megtermékenyíti, mert olyan vizsgálati kategóriákat emel be a pozitivista történetmesélési szempontok mellé, amelyeket korábban nem tekintett relevánsnak a történészi attitűd. Alternatív történetek születnek a módszer alkalmazása során, hiszen az előadások általam elvégzett szelekciója révén rendkívül személyessé vált a megírt, vagy újramesélt történet, hiszen másik három előadás rekonstrukciója más alkotókat emelt volna a vizsgálati fókuszba, más évszámok politikai összefüggéseit kellett volna értelmezniem – más hangsúlyokat adott volna a dolgozat szerkezetének. Az esztétikai elemzések tették lehetővé, hogy a kortárs színházelmélet felől közelítsük a kész művészeti produktumokat, így azok a mai trendekkel is párbeszédbe léphetnek.

Az intézménytörténet részletes ismertetése és az előadások rekonstrukciója után kijelenthető, hogy az állam drasztikus színházszervező gesztusa, az államosítás egy több évig tartó folyamat volt a bábjáték történetében. 1949-ben csak a hivatásos bábszínház, a Mesebarlang került állami kézbe, a vásári bábjátékosok felszámolása a Népliget és a Városliget államosításakor történt

meg 1952-ben. Az ötvenes évek második felében vidéken alakult hivatásosan működő bábszínházak létrejötte azt bizonyítja, hogy az amatőr bábjáték képviselői közül lett volna rá igény, hogy ne egy centralizált színházi struktúrába tömörüljenek a bábosok, de ezeket a kezdeményezéseket Szilágyi Dezső 1958-as igazgatói kinevezése végleg eltörölte. Az ő igazgatóvá válása volt az a pillanat, amely a hatalom központosító akaratát végül be tudta teljesíteni, hiszen a győri színház esetében nyíltan közrejátszott a felszámolásban, a kaposvári megszűnést azonban felesége személyén keresztül irányította a háttérből.

A dolgozatban megírt történetek nem szakadtak el attól a hagyománytól, amelyet korábban megismertem a magyar bábtörténet értelmezésének kapcsán – nem is ez volt a kutatás célja. Ám a *Philther-módszer* beemelésével többet tudtam a színpadképekkel, a bábjáték vizuális karakterével foglalkozni, a színészi játék rekonstruálhatóságával, vagy éppen ellenkezőleg: az idő múlásával feledésbe vesző bábszínészi alakítás megfoghatatlan illékonyágával. Ahhoz, hogy a jelenből fordulhassunk a rejtélyes ötvenes évek történetéhez, a legnagyobb segítséget maguk a bábok adják, hiszen leporolható testükön hordozzák azokat az információkat, amikre szükségünk lehet az előadások elemzéséhez.