



Jelenet a *Mockinpott úr* című előadásból (1971)



Jelenet a *Házitanító* című előadásból (1993)

**Nánay István**

## A BÁBOZÁS, MINT POLITIKAI GESZTUS

### AZ ORFEO BÁBEGYÜTTESRŐL

Fényképarchívumomban kutakodtam, s kezembe került néhány fotó az Orfeo bábegyüttes előadásairól. Nézegetve a felvételeket, nemcsak hajdani élmények hívódtak elő, hanem felidéződött bennem a hazai színház- és bábtörténet egy fontos fejezete is.<sup>1</sup>

1969 őszén a Képzőművészeti Főiskolán néhány hallgató és fiatal tanár – többek között Malgot István szobrász, Fábry Péter fotós, Kiss Mihály grafikus, Németh Ilona, Lóránt Zsuzsa szobrász (aki az együttes tervezője volt egy ideig), Bálványos Huba grafikus – bábegyüttest alapított. A társadalmi-politikai valóságot hasonlóan megítélő alapítók már korábban is közelről ismerték egymást: a '68-as francia diáklázadás eszméivel szimpatizáló, alapvetően a marxizmus talaján álló, baloldali csoportot alkottak. Elégedetlenek voltak a szocialista viszonyokkal, elítélték a kispolgárosodást, a magánérdeknek a közérdek elé helyezését, az átláthatatlan közéletet, az utasításos vezetési stílust, hiányolták a társadalom életéből a forradalmiságot, tagadták a kommunista párt vezető szerepét, és szenvedtek az élet minden területét – a művészetet is – átható dogmatizmustól, s annak minden kísérőjelenségétől. Azt látták maguk körül, hogy a proletárdiktatúra nem azonos a proletárhatalommal, a párt nem azonos a munkásosztállyal. Olyan radikális baloldali eszmékkel is szimpatizáltak, mint a maoizmus, vagy a kubai Fidel Castro és a bolíviai Che Guevara alternatív forradalmisága.

Meg akarták változtatni a körülöttük lévő világot. Nem erőszakkal, hanem a művészet erejével. Az értelmiségi hivatás lényegét keresték, azt, hogy társadalmilag miként válhatnak hasznossá. Arra a következtetésre jutottak, hogy nem elégedhetnek meg a művészi alkotások létrehozásával, azok közvetítésére is vállalkozniuk

kell. Így jutottak el a bábózásig, mondván: képzőművészként könnyűszerrel tudnak bábokat készíteni, és báb előadásokkal közelebb kerülhetnek az emberekhez. A bábok elkészültek, de az előadás már nehezebben született meg. A társaság tagjainak nemcsak a mozgatás mesterségbeli alapjait kellett megtanulniuk, de a kiválasztott történetet meg kellett rendezni, a szövegeket el kellett mondani, s ez már meghaladta a képességeiket és lehetőségeiket. A csoport egyik vezető egyénisége és ideológusa, Bálványos Huba kereste meg ismerősét, Fodor Tamást, kérve a közreműködését. Ő elvállalta, hogy a szöveget magnóra mondja és segít a rendezésben. Az előadásokhoz zenére is, meg egy idő után színészekre is szükség volt, tehát kezdett bővülni a bábosokkal együttműködők köre.

Az első produkciójuk az '56 után induló, s a *Tűztánc* antológia által ismertté vált költők egyike, a szélsőbalos eszméket is valló Györe Imre *Orfeo szerelme* című verses színművéből készült, ami politikai allegória a maoizmussal szintén szimpatizáló Che Guevaráról. Érthető, hogy az együttes épp ezt a művet választotta, s az is, hogy innen ered a bábegyüttes, majd az ebből kisarjadó többi csoport neve. Ugyanis egymás után alakult meg a színjátszó stúdió, a zenekar, a fotó és a képzőművész kör.

A fotósok elsősorban a szociofotó műfajában alkotnak. Döbbenetes erejű képek születtek kizsigerelt, a munkában megfáradt kétkezi munkásokról, parasztokról, a szegénysorban élőkéről, s a képzőművészek sem a szocialista realizmus szellemében ábrázolták az embert és a világot. Az Orfeo Stúdió a képzőművészekhez és a fotósokhoz hasonlóan az élet árnyas oldalát mutatta meg, azt, ahogy a hétköznapi embert egy hatalmi gépezet még a szabadidejében is uralma alatt tartja (*Vurstli*),

1 Visszaemlékezésemet két mű alapján írom: Nánay István: *Az Orfeo-ügy. Beszélő*, 1972. 3., valamint *Az Orfeo-csoport* című dokumentumfilm (Duna Műhely-Mediawawe, 2000, rendező: Nemes István)

illetve olyan kérdéseket feszegettek, mint hogy mi az igazi forradalmiság tartalma és célja, fel kell-e áldozni az egyéni célokat egy eszme győzelmé érdekében (*Etoile*).

Egy-két év alatt az együttesekhez több mint százan csatlakoztak, s a hatalom egyre élesebb szemmel figyelte a működésüket. 1972-ben összehangolt akció zajlott az addigra már közös házépítésbe is fogó és kommunaszzerű léte választó orfeósok ellen, amelynek következtében elsőnek a zenekar vált le és önállósodott Vízöntő néven (ebből született később a Kolinda), majd ez a konglomerátum fokozatosan szétesett. A színházi csoport Stúdió K néven dolgozott tovább, a bábosok pedig olyan hivatásos színházi háttereket kerestek maguknak (Népszínház, kecskeméti Katona József Színház), amelyek biztosították, hogy ne csak a befogadó színház programjába illeszkedő műveket mutassanak be, hanem folytathassák a saját produkcióik létrehozását is.

A Színház című folyóirat 1972 novemberi számába készítettem egy nagy beszámolót az Orfeoóról *Együttesek együtt: Orfeo* címmel, amelyet azonban a lap tördelésekor a párt illetékesei letiltottak, így csak a borítón ottmaradt cím tanúskodik a tervezett írásról. Sajnos, a kézirat másolata elkallódott, pedig alighanem érdekes kordokumentum lehetne, hiszen akkoriban ez volt az egyetlen összegző tanulmány, ugyanis a rendőri vizsgálat alatt álló orfeósokról másutt sem jelenhetett meg terjedelmesebb közlés, hacsak nem a körülöttük keltett botrányról. Egy évvel később egy olyan cikkben, amelyben több amatőr-alternatív színház produkcióiról adtam képet, már sikerült beilleszteni az Orfeo bábosokról és a Stúdió K-ról szóló beszámolómat.<sup>2</sup>

A bábosok két előadásáról írtam, az 1971-es *Mockinpott úrról* és az egy évvel későbbi *Gyermekjátékokról*. (A Györe-darabot és az azt követő *Dózsát* nem láttam, és érdemi beszámolót sem olvastam róluk.) Akkor ezt írtam róluk: „*Peter Weiss Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása című darabjának bábszínházi adaptációjában az eredeti*

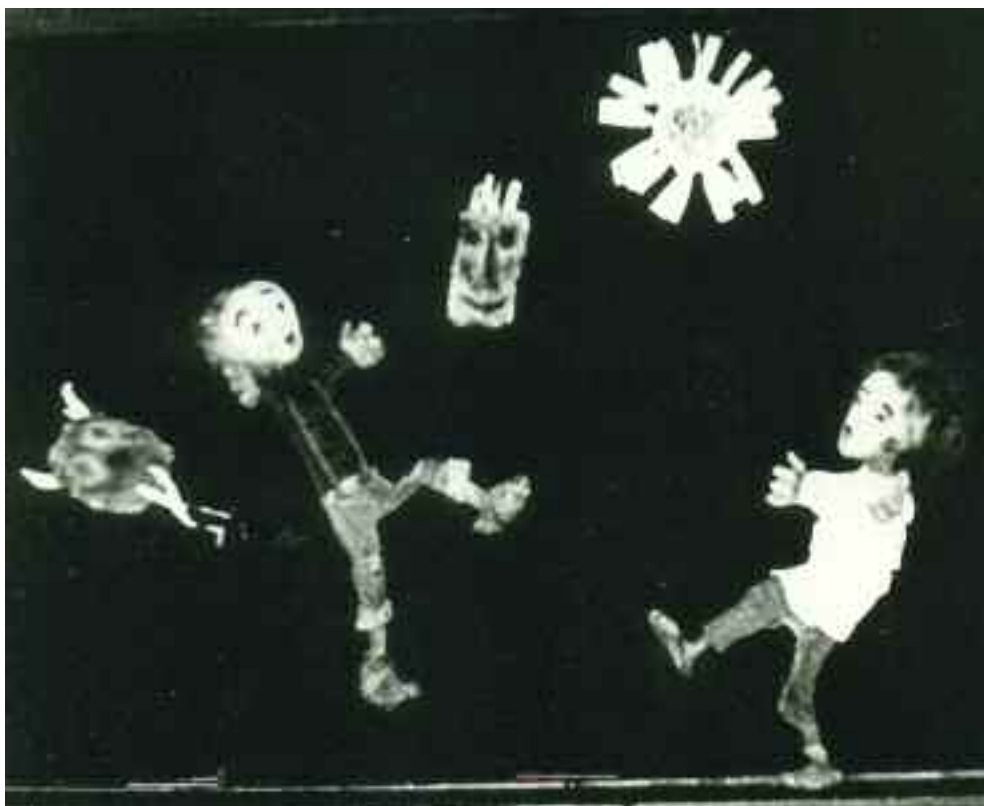
*színmű jelenetei – szöveg nélkül – új sorrendben, képekben komponálva, a szereplőket típusokra redukálva kelnek életre. Egyetlen ponton hangzik el szöveg, az is magnóról, amikor egy véresen satirikus kiáltványt élő személyek – csak kéz és fej – jelenítenek meg. A kismember bukdácsolását, megpróbáltatásait, vakságát – mely meggátolja, hogy helyzeteinek mozgatórugóit felismerje – és a többszöri fejcserekkkel jelzett irreális lázadását a báb eszközeivel maradéktalanul ábrázolták.*

*A Gyerekjátékok – asszociációs játék. Példázat arról, hogy a rongybabával, karikával, papírsárkánnyal önfeláldozó játékos gyerekekre hogyan erőszakolják rá a felnőttek, merő jóindulatból, önnön lényüket, viszonyait tükröző, öldöklő fegyverekből, rakétából, tankokból álló pazar játékkollekciójukat. A darab befejezése – a karika leseperi a harci eszközöket – idillikus kép, amely éppen azáltal készlet állásfoglalásra, hogy a néző kénytelen saját rossz tapasztalatait utköztetni a zárókép »békés« megoldásával.*

*Az együttes az úgynevezett fényutcsás bábjátékmódot alkalmazza, a bábokat egyidejűleg a wayang (pálcás) és a kesztyűs technikával mozgatják. A bábuk és a tárgyak – természetesen saját tervezésűek és kivitelezésűek – pompás megfigyelőképességről és karakterizáló hajlamról tanúskodnak. A csupasz emberi kéz, illetve fej megjelenése a bábok között mindkét darabban ellenpontozó hatású, és lényegében a bábok világával szemben a mozgató az ismeretlen, az ellenséges szerepét tölti be.”*

Peter Weiss brechti indíttatású, abszurd satirikus példázata pontosan kifejezte azt az ideológiát és magatartást, ami az orfeósokat jellemezte. A darabban a teremtés által a világba kivetett kismember, Mockinpott élete során feleségét, lakását, munkáját, mindenét elveszti, de emiatti szenvedéséért semmivel sem kárpótolja se Isten, se a társadalom. Úgy véli, helyzetén csak az segít, ha mindenben alkalmazkodik a világhoz. Ám minél inkább átlátja a társadalom működését, annál inkább veszi el önmagát, végül személytelen külső erők bábujává válik. Az előadás paradoxona, hogy a főszereplő

2 Nánay István: Elkötelezett amatőrök és új színházi nyelv. *Színház*, 1973.10. szám 31–34. 33.



Jelenetek a *Gyermekjátékok* című előadásból (1972)



eleve bábu, tehát ezt a folyamatot másként kellett érzékeltetni, erre szolgált az említett fejcsere, illetve a figura mozgásának megváltozása. A címszereplő araszolja járt, amely egyre inkább majom-szerű mozgássá torzult, ugyanakkor megtartotta alapvonalát, így Mockinpott mindvégig egy chaplini kisemberre emlékeztetett.

A fejcsere visszatérő motívum lett az Orfeo együttes és mindenekelőtt vezetőjük, Malgot István munkásságában, például egy következő előadásukban, a *Cipolla úr bábszínházában*, a Thomas Mann-i démonikus fasisztoid figura mindig új alakban bővíti el áldozatait, az alakváltást többszörös fejcsere fejezi ki. Az előzőektől eltérően, a *Gyerekszínházak*nak nincs felismerhető irodalmi alapja, ott a cselekmény, a dramaturgia a képekben bomlott ki. A teljes egészében képzőművészeti ihletettséggű darab leginkább zeneiségével és játékoságával hatott, miközben erősen hangsúlyozódott benne a háború- és erőszakellenesség. Többszörös ellentmondás feszült a produkcióban, hiszen e kétféle játékvilág didaktikus szétválasztása és konfliktusba állítása mellett a forradalmiság hirdetése és a militarizmus elítélése is szemben állt egymással.

A képekről is látható, hogy a figurák igencsak elrajzoltak, szinte torzképzűek. A fejeket papundekli alakra kasírozták, többnyire szitaszövet bevonattal. Legtöbbször nem festéssel, hanem különböző textília-darabok rátételével alakították ki a szemöldököt, ajkat, ráncokat, a beesett szemet stb. A *Gyerekszínházak*ban valódi gyerekszínházok mellett jelentek meg az emberi lények báb-alakjai, amelyeknek zömmel csak a feje látszott a feketeszínházban.

Már ekkor hangsúlyozták a mozgatók és mozgatók különbözőségét, illetve ellentétét, később ez az előadásaik egyik fontos jellemzője lett. Ezt illusztrálja az *Előadás után* című produkciójukról látható kép is, amelyen bábok, tárgyak, maszkos és maszk nélküli színészek együtt szerepelnek. Itt már eltűnik a feketeszínház tárgyjáték „asztala”, amely a játék alapszintjét adta. Helyette a színpad padlózata a biztos alap, amelyen a színészek állnak, s a bábok a kifeszített köteleken kúszva, mászva, függeszekedve kvázi a levegőben, a semmiben léteznek. Ezeket a pókhálószzerűen egymásba fonódó,

egymást keresztező köteleket a színészek feszítik ki, állandóan változtatva a háló alakját és kuszóságát. Az előadás egyik emblemikus tárgya egy kőműves szerszám, a fándli, ami egyértelműen utalt az orfeósok házépítésére. A képen is látható üveg pedig az előadást az Orfeo Stúdió *Vurstlijával* rokonítja, mindkettőben fontos szerepe van a kisember munka utáni szórakozásának és kikapcsolódásának, amely jószerevel és döntően a kocsmázásra szűkül.

Az Orfeo Bábegyüttes munkássága a maga korában egyedülálló volt a hazai bábos világban. Míg a hivatásos bábozást egyedül az Állami Bábszínház képviselte, az országban igen sok amatőr bábcsoport működött, s közülük néhány – zömmel azok, amelyek a nyolcvanas-kilencvenes években alakult vidéki hivatásos bábszínházak elődjének tekinthetünk – igen magas színvonalon dolgozott. A fővárosban a két legjelentősebb amatőr együttes a Vízvári László vezette Astra, illetve az Orfeo volt. Az előbbi elsősorban a marionett-technikát vitte tőkélyre, és elsősorban a művészi kivitelezésre koncentrált, került az ideológiai tartalmak direkt megjelenítését, az utóbbi viszont deklaráltan politikai színház volt. Szemben az Astrával, ahol az elsődlegesnek tekintett bábos műfaj szabta meg a feldolgozandó témák körét, az Orfeónál a közlendő és sokaknak szánt tartalomhoz kerestek kifejezési módot, s találtak rá a bábura.

Más szempontból is különlegesnek számított az Orfeo. Természetesen az Állami Bábszínházban is lehetett látni tárgyjátékot és fekete színházi effektet, sőt, az is előfordult, hogy maszkok és bábok együtt jelentek meg paravános játékban, de a látható színész nemigen játszott olyan központi szerepet, mint az Orfeónál.

A harmadik különlegesség a bábok esztétikája. Ezek a bábok ugyanis nem feleltek meg az akkori követelményeknek, nem voltak szépek, sőt, zömmel kifejezetten torz, elrajzolt, csak bizonyos karakterjegyeket kiemelő figurák játszották a darabok szerepeit.

Ezek a figurák aztán továbbéltek, mindenekelőtt Malgoték későbbi előadásaiban, s nem mellékesen Németh Ilona bábjaiban. Jól mutatja ezt Fodor Tamás egy 1993-as szolnoki rendezése, s a róla

Jelenet az *Előadás után* című előadásból (1974)

látható kép. Lenz – Brecht: *A házitanító* című darab fél-bunraku vagy nagyméretű kesztyűs bábjai ugyanazt a világot ábrázolják, mint Malgot István korai rendezései. És az is nyilvánvaló, hogy lényegében ugyanez a világ jelenik meg a Stúdió K. elmúlt két évtizedének gyerekelőadásaiiban éppen úgy, mint azokban a produkcióiban, amelyekben bábokat is használnak.

A kecskeméti bábtalálkozókon a Stúdió K. előadásainak kapcsán Németh Ilona bábjairól egyes tervezők és rendezők gyakran hangoztatják fenntartásaikat, mondván: ezek a bábok nem illeszkednek a mai bábszínházi trendekhez, nem elég modernek. Én másként látom őket. Azt tartom róluk, hogy pontos lenyomatai egy markáns bábszínházi vonulatnak, s nem melleleg többségüknek – túlkaraktérisálásuk ellenére vagy ezen belül – korstílusokkal s divatáramlatokkal dacoló és szembeszegülő sajátos szépségük van.

E szépség a negyven egynehány évvel ezelőtti Orfeo előadásaiiban is felfedezhető volt, de akkor háttérbe szorult a didaktikus mondandó mögött. Mára ez a mondandó eltűnt, de megmaradt vagy



inkább újrafogalmazódott a – hajdan bábszínházi kísérletnek is mondott – komplex játékmód, ami a jelenleg uralkodó, vegyes technikájú, bábokat és színészi játékot egyidejűleg megmutató előadások legjobbikaiban megjelenik.

## PUPPETRY AS POLITICAL GESTURE

This article gives an introduction to the Orfeo Puppet Ensemble, a group founded in 1969 by several students and young teachers at the College of Fine Arts in Budapest. The group sympathized with the ideas of the French student revolt and formed their left-wing ensemble based on Marxist concepts. They were dissatisfied with socialists and condemned the bourgeoisie. They rejected placing private before public interest, the non-transparency of public life and dictatorial leadership styles. They denied the leading role of the Communist Party and wanted to stimulate the spirit of revolution in society at large. They rejected dogmatism in every area of life, including the arts. They sympathized with such radical left-wing trends as Maoism and the thinking of Fidel Castro in Cuba and Che Guevara in Bolivia. They wanted to change the world around them – not with violence, but with the strength of the arts. They sought to redefine the intellectual's role, and explored ways for intellectuals to become useful socially. They concluded that it was not enough to produce artistic works; these works had to have a public life. Thus puppetry entered into the equation. As artists, they created puppets and puppet performances to bring them closer to the life of the people.