

dpm

drámapedagógiai magazin

a Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája

60. szám



BÁB – DRÁMA – PEDAGÓGIA



HUNCUTKÁK: Hammas Gyurka

Szacsvay Imre Általános Iskola, Nagyvárád (Románia)

A népmesét átdolgozta: Rusz Csilla

Csoportvezető-rendező: Rusz Csilla

Kaposi Máté felvétele (Szekszárd, 2015. június 6.)

dpm

drámapedagógiai magazin

a Magyar
Drámapedagógiai
Társaság periodikája
60. szám
(2018/3)

ISSN 1216-1071

A szerkesztőség postacíme:

1022 Budapest, Marczibányi tér 5/A
telefon: (70) 3353959
honlap: www.drama.hu
e-mail: drama@drama.hu

Szerkesztők:

Kaposi László (felelős szerkesztő)
telefon: (28) 748564
e-mail: kaposi@drama.hu

E számunk társszerkesztője
Láposi Terka

Felelős kiadó:
az MDPT elnöke

Borító: Hevesi Andrea

Támogató:

A Drámapedagógiai Magazin
megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap
támogatja



Számlaszámunk, amelyre az érdeklődők befizethetik az éves tagdíjat és a DPM megrendelési összegét: 11701004-20065946

Nyomdai munkák:
BOOKPRESS Kft.

TARTALOM

<i>A felelős szerkesztő és a társszerkesztő jegyzete</i> (KL, LT)	2
<i>Megszállottak</i> Balogh Géza	3
<i>A bábszínházi meseadaptáció</i> Gimesi Dóra DLA	8
<i>„Bábszínpadra alkalmazta”</i> Markó Róbert	11



<i>Semmiből – világokat</i> Vidovszky Györggyel beszélgetett Körömi Gábor	13
<i>Drámapedagógia a bábszínpadon</i> Csató Kata	16
<i>Bábjátékos a párbeszéd ingoványában</i> Kovács Géza	17
<i>„Báboztam a gyerekeknek, Tanárnő!”</i> Székely Andrea	19
<i>Élő tárgyak színháza</i> Végvári Viktória	20
<i>Drámás levél az árnyszínházról</i> Körömi Gábor	22
<i>A bábjáték helye a közoktatásban</i> Arany Erzsébet	24
<i>Drámai lehetőségek az óvodai élet mindennapjaiban</i> Bagi Márta Anna, Mátyás Zoltán	28
<i>Hogyan kell történeteket mesélni?</i> Kustárné Almási Zsuzsanna	29
<i>Megoldás lehet a vásári bábjáték</i> Mátyásné Füzi Csilla	32
<i>Általa mindig történik valami varázslat</i> Rusz Csilla	33
<i>Báb a drámafoglalkozáson</i> Deczki Klára	34
<i>„A szív” – egy gyermek bábcsoport műhelyében</i> Szendrődy Botka Krisztina	35
<i>Drámajátékok a bábjáték „szolgálatában”</i> Vári Ildikó	36
<i>Bábos élményjátékok</i> Vass-Eysen Abel	37

A címlapon: BENDEGÚZOK (Országkristóf Általános Iskola, Sirok), *A fagyos király*, csoportvezető-rendező Gál Zoltán. **Kaposi László felvétele (Debrecen, 2013)** **A hátlapon:** CIRÓKA BÁB-SZÍNHÁZ (Kecskemét), *Hamupipőke*, rendezte Vidovszky György. *Fotó: Újvári Sándor*

BÁB – DRÁMA – PEDAGÓGIA

A lehető legtermészetesebb, hogy a tárgyi világ része az életünknek. Eszünk ágában sem lenne létünkéről le választva, elkülönítve kezelni, miért is tennénk? Életkortól függetlenül így vagyunk ezzel...

És miért ne lenne a tárgyi világ fontos része az életünknek például akkor, amikor sűrített kifejezést keresünk, ha éppen a művészeteket tanuljuk, vagy azokat alkalmazzuk problémáink vizsgálatára? A fentiekre nem lehet elutasító válaszokat adni, így nagyon hamar túl is léphetünk művészeti (és/vagy nevelési) munkánkban a tárgyak kapcsán a jelzések kellék vagy jelmez szintjén. *A báb alkalmazása a játékaink során új tartományokat nyithat meg: a metaforikus jelentés világát.*

Közhely lesz lassan (biztos része vagyok ennek: annyiszor mondom, írom): *a dráma a színház nyelvén beszél.* Jó, nem mindegy, hogy milyen színházén – de ez itt leginkább a minőségről és nem a milyenségről szól... *Ugyan, mért is ne beszélhetne a bábszínházén?*

Dráma és báb szoros kapcsolata nem is lehet kérdéses.

A báb – dráma – pedagógia hármában keressük a kapcsolódási pontokat, a közös tartományokat, hasonlóképpen a határokat is e számunkkal. Akárhonnan is nézzük – a bábos vagy a drámás, a színész vagy a pedagógus szemszögéből, mindegy –, fontos kitekintés.



A társszerkesztő jegyzete

METSZET

Elismerés és köszönet mindenért a 30 éves Magyar Drámapedagógia Társaságnak! A 30 évvel ezelőtt megkezdett szellemi út ma már olyan erős alkotói tábor, közösséget jelent az ország egész területén, hogy napjainkban „drámásan” gondolkodni szinte természetes.

A DPM 60. számában bábosként megszólalni éppen ezért öröm és megtiszteltetés! Köszönjük a folyóirat felelős szerkesztőjének, Kaposi Lászlónak a kezdeményezést! A szándék szemléletek, módszerek, alkalmazási lehetőségek fel-felvillantásával a közös mezsgyék keresése dráma- és bábjáték között. Az írásra felkért alkotóművészek, báb- és drámapedagógusok között vannak edzett bábosok, akik alkalmazzák a dráma módszertanát is, vannak rutinos drámapedagógusok, akik a bábjáték lehetőségeivel élve erősítik drámajátékosi eszköztárukat, s vannak, akik a színház világában a kísérletező irányokat megragadva a kifejező eszközök szabad működtetésének létjogosultságát keresik, és alkotásaikkal ezt bizonyítják. Balogh Géza színháztörténész a *Megszállottak* című írásában pedig a 20. század bábos „tanítóinak” nagyjából mutatja be azokat, akik műfaji, pedagógiai, módszertani iskolákat teremtettek.

Kedves Olvasók! Mielőtt belevetik magukat a cikkek olvasásába, engedjenek meg néhány rövid, de sűrű gondolatot! Ezekre azért szeretnék hangsúlyt tenni, hogy lássuk: sok a tennivalónk az egyik legkomplexebb művészeti műfaj, a mindig képből, a bábu és terének viszonylatában megfogalmazott, megelevenített, működtetett játék valós helyzetbe hozásáért. A bábművészet, az alkalmazott bábjáték, a drámapedagógia, az alkalmazott színház mint módszer és eszköztár egymást feltételező és egymást erősítő voltak vitathatatlan, éppen ezért érdemes a bábos gondolkodást érzékelhetőbben fókuszba hozni.

A bábjáték gyűjtőfogalom, a bábu használatának funkciója, valamint a műfaji sajátosságok szerint négy kategóriát foglal magába: a művészi-, vásári-, népi-, alkalmazott bábjátékot. Mivel a bábjáték/bábművészet a színjáték/színművészet része, minden olyan konvenció rá is érvényes, ami a drámára, a drámajátékokra, továbbá a drámapedagógia azon konvenciói is létjogot kapnak a bábjáték esetében, amelyek elsősorban nem színházi eredetűek.

A bábjáték lételeme a bábu, mely mindenkor eleven lény benyomását kelti, így vizuálisan, auditíven, kinezteziásan nyújtja az ingereket, ez pedig sokoldalú megismeréshez, ismeretszerzéshez vezet. A bábu mimikátlansága, szimbolikus jelzésszerűsége miatt folyamatos, aktív együttműködésre kényszeríti, az őt mozgatótól teremtkészséget, az átköltésnek és átváltozásnak a képességét követeli.

Az 1980-as évektől a bábok mint antropomorf lények narratív történeteket mondanak el. A bábelőadásokban egyre növekvő hangsúllyal megjelennek a társművészetek (tánc, élőszínházi játék, film, fotó...), a báb egyre inkább helyet kap alkalmazott színházi formában is, ahol erős jelentéssé válik, az emberi sorskimutatás tárgya lesz. A posztmodern behozza a kicserélt testet, a testpótlékot, protézisként alkalmazást, a „halott tárgyat” segíti az élet működését, ennek megismerését, értelmezését. Az anyag vizualizációja a tárgynak és a bábunk új

kontextusát teremti meg, megerősödik a kortárs vizuális metamorfózis szabadsága. Napjainkban a bábszínpadokon szürrealista kollázsok jönnek létre, ahol a test (színész), a báb (a tárgy) kapcsolatrendszere adja a kifejezőmód lényegét. A drámai színházban, az operában, a balettben pedig a bábszínházra jellemző specifikus színházi jelek, alkotói elemek migrációja figyelhető meg. Különleges, kevert műfajú, az anyag, a báb, a figurák, a szobrok, az automaták színházáról beszélhetünk. A tárgyhasználat paradigmaváltásának korát éljük, hiszen határtalanságnak tűnik az a sokféleség, melyben új értelem, új jelentés teremődik az alkotók által. Kiegészülés, helyettesítés, projektálás, identitásfelerősítés, duplikálás, testkicserélődés, megkettőződés, szónélküliség, rejtőzködés, elfedés, pótlás, megidézés, felmutatás, reprodukálhatóság, sokszorosíthatóság – a bábbá manifesztálódó tárgyak használatának szándékát lefedő fogalmak irányokat, viszonyokat metszenek ki.

S egy utolsó, **a művészettel nevelés nézőpontjából a leglényegesebb gondolat, a bábjáték és a gyermek kapcsolata!** A bábjáték folyamatában a gyermek egyaránt lehet néző és alkotó, de akár nézőként (befogadóként) reflektál, akár alkotóként van jelen, mindkét státuszban átéli az azonosulás-átélés folyamatát. Mint alkotó elkészíti a bábokat, megformálja a szerepeket, dramatizál, bábosként játszik (bábozik), társas attitűdökben éli meg a közösen létrehozott fiktív világ konvencióit, illetve a művészi tevékenység személyiségformáló szabadságát. Mivel az azonosulás lélektani mechanizmusa kisgyermekkorban leginkább a cselekvésvággyal jellemezhető, az akciók színpadjaként értelmezett bábjátékos műfaj messzemenően képes ezt kielégíteni. Az alkotói folyamatban az animációs szemlélet, a bábos gondolkodás és az ezt érvényesítő képességek fejlődése a gondolkodási műveletek mindegyikére épít, fontos szerepet kap a többoldalú érzékelés egyidejűsége.

Örömteli olvasást Mindenkinek!

Láposi Terka



Megszállottak

Balogh Géza

Andersen talányos és sokértelmű meséje, *Az útítárs* egy ártatlan és tapasztalatlan fiatalembről szól, akit az élet veszélyekkel teli útján elkísér a titokzatos álruhás címszereplő. Valahányszor bajba kerül, kimentí a veszedelemből, átsegíti a nehéz helyzeteken, gondját viseli és tovább vezeti a pályáján. Álruháját csak a történet végén veti le, és akkor tudjuk meg, ki is volt ő valójában.

Ez az írás csupa ilyen útítársról szól. Az a közös bennük, hogy valamennyien a bábjáték megszállott szerelmesei voltak, és már mindegyikük valahonnan az elíziumi mezőkről, a nem ismert tartományból kíséri tanítványai további sorsát. Néha emlékezünk rájuk, néha megfeledezünk róluk. Amikor eszünkbe jutnak, kicsit elbizonytalanodva tesszük fel a kérdést magunkban: mit szólnának a bábművészet sorsának további alakulásához? A fejüket csóválják, vagy elégedetten vennék tudomásul, hogy a világ tovább lépett rajtuk? Megállapítanak, hogy a tanítványok jól sáfárkodtak az örökséggel, és útkereséseik közepette mégiscsak felhasználták mindazt, amit megtanultak tőlük? Hogy nélkülük nem ott tartana a bábjáték, ahol ma tart?

Némelyikük – akár bevallottan, akár titokban – tudatosan és készségesen vállalta a tanítómester szerepét. Vagy úgy, hogy példát mutatott, vagy pedig úgy, hogy egy képzeletbeli katedrán hirdette a tudnivalókat. Volt, akinek ez nem esett nehezére, mert tanult hivatása volt a nevelés, az oktatás. Mások kényszerhelyzetben vállalták az általuk működtetett csoport, társulat, társulás irányítását, alap-, közép- vagy felsőfokú képzését.

A megszállottak sorát 1910-ben Orbók Lóránd nyitotta meg. Ő volt az első, aki tudatosan fordult a bábművészetben rejlő lehetőségek felé. A színházalapításban két szövetségese volt: Bevilaqua-Borsody Béla és Rónai Dénes. Mindketten később is fontos szerepet játszottak a hazai bábjáték történetében. A Vitéz László Bábszínháza 1914-ig működött Rónai Váci utcai fényképész műtermében. Színházát a korszak szellemi életének kiválóságai, Kosztolányi, Babits, Osvát Ernő, Ignotus, Móricz Zsigmond, Karinthy, Jászai Mari látogatták. A színház sorsát a világháború kitörése pecsételte meg. Orbók rövid, kalandos élete során megjárta Párizst, a „fekete kolostort”, a hírhedt francia internálótábor, majd Spanyolországba került, ahol előbb utcai bábjátékosként tartotta fenn magát, majd ünnepelt spanyol drámaíró lett, és negyvenéves korában meghalt. Barátai állítása szerint felesége a kedvenc bábuit mellé tette a koporsóba.

Miközben a Vitéz László Bábszínház négyéves története zajlott, az Orbóknál kilenc évvel fiatalabb Blattner

Géza még Hollósy Simon müncheni festőiskolájában tanult. 1919. március 9-én mutatta be első műsorát, a *Wayang játékokat* a Belvárosi Színházban. Két évvel később *Művészi bábjátékok* címen hirdette meg újabb programját. Szoros barátságot kötött Németh Antallal, aki egyetemi hallgatóként maga is részt vett az előadásában. 1925-ben, első gyűjteményes kiállítása évében elhagyta Magyarországot. Párizsban telepedett le, és létrehozta az Arc-en-Ciel Bábszínházat. 1937-ben bemutatta *Az ember tragédiáját*.

Valamikor a 20. század első felében falusi és tanyasi pedagógusok kezdtek amatőrként foglalkozni a bábjátékkal. Kezdetleges felszereléssel és végtelen lelkesedéssel járták a falvakat és a tanyákat, többnyire saját maguk által feldolgozott népmesékkal. Büky Béla és A. Tóth Sándor példáját követték. Büky a húszas évek második felében kezdett árnyjátékkal foglalkozni, majd A. Tóth Sándor hatására kesztyűsbáb-előadást is rendezett. 1932-től rendszeresen játszott Budapesten, vidéki városokban és falvakban. Műsorain a népköltészet darabjai, Arany vidám művei és a *Lúdas Matyi* szerepeltek. A. Tóth – Blattner Géza sógora – Párizsban készítette első kubista és konstruktivista bábjait. 1931-ben hazatért, és haláláig Pápán rajztanárként tevékenykedett, de Blattner színházával sem szakadt meg a kapcsolata: részt vett *Az ember tragédiája* előadásában is (az egyiptomi szín díszletét tervezte). Hazai tevékenysége elsősorban a pedagógiai bábjátékban jelentős; megteremtette a harmincas évek cserkész-mozgalmának két állandó szereplőjét, Üst Ubult és Verj Eleket. Gyermekekből szervezett, amelyeknek vásári komédiákat, guignol-játékokat tanított be. Büky és A. Tóth hatása fokozatosan eljutott a városi és falusi iskolák bábscsoportjaihoz.

Szokolay Béla, a marionett későbbi szerelmese – Bükyhez hasonlóan – az első világháborúban találkozott először bábjátékkal. Egy német tanító krumpliból, répából, mészaköből faragott bábfejei hatására kezdett maga is bábokat készíteni, majd közös jeleneteket adtak elő a székely különítmény katonáinak szórakoztatására. A háború után megismerkedett id. Kemény Henrikkel, és mindent megtett a bábjáték népszerűsítéséért. Közben elkészítette első saját produkcióit. Az Iparcsarnokban 1935-ben bábokat és bábterveket bemutató kiállítást szervezett, amelyen valamennyi bábjátékos képviseltette magát. Az ő kezdeményezésére alakult meg a Művészi Bábjátékok Barátainak Egyesülete, melyet az Országos Iparegylet szakosztályaként jegyeztek be. Az állandó művészi bábszínház megteremtésének gondolata először 1936-ban merült fel benne, amelyhez még az induló tőkét is sikerült megszereznie, de a hatóságok bürokratikus meg nem értése folytán terve kudarcba fulladt.

Ami nem sikerült Szokolaynak, az öt évvel később sikerült Rév Istvánnak. 1941. március 17-én nyílt meg a Podmaniczky utca 8. szám alatt Magyarország első állandó hivatásos bábszínháza, a Nemzeti Bábszínház. Rév magányos harcos volt. Színházában mindent egymaga csinált: darabot írt, átdolgozott, plakátokat, bábokat, díszleteket tervezett és készített, rendezett, fiatal társulatát pedig a bábszínészet mesterségére tanította. Játékosai közül később többen sikeres színészi pályát futottak be, mások az Állami Bábszínház megbecsült tagjaiként folytatták hivatásukat.

Amit Rév színpadra állított, mindig tiszta lelkiismerettel, mély meggyőződésből hozta létre. Nem követte elődei hagyományait, számos okból az ő munkáját sem folytatta senki. Nem hatott rá a vásári bábjáték. Viszolygott a vásári bábjátékosok harsány rögtönzéseitől. A minden részletében kidolgozott, tudatosan létrehozott művészi alkotásban hitt. Egy tragikus korban, tévedéseivel, ellentmondásaival együtt korszakos jelentőségű tettet vitt véghez: magas színvonalú, sikeres hivatásos bábszínházat hozott létre.

A Nemzeti Bábszínház mindössze négy évadot ért meg. 1945 szeptemberében még egy új „tarka-barka” felnőtt-műsorral jelentkezett, de az infláció okozta anyagi nehézségek és a kultúrpolitika gáncsoskodásai lehetetlenné tették a folytatást. A Kultuszminisztérium diákokthont nyitott az épületben, a színháztermet konyhává és étkezővé alakították át. Rév hiába fellebbezett, színházát végérvényesen bezárták. 1947-ben egyik kezdeményezője és irányítója volt az országos bábos értekezletnek és oktatója az első nagyobb szabású kaposvári bábtanfolyamnak.

Ekkor már a hivatalok döntöttek arról, ki milyen intézményt vezethet. Még az amatőr bábscsoportok vezetőit is a felsőbb szervek nevezték ki. Aki az illetékesek megkerülésével próbált meg szervezkedni, annak keserves kálváriát kellett járnia. Jó példa erre a Szegedi Bábszínház története. Dr. Kövér Béla még piarista diákként határozta el, hogy bábszínházat alapít. A diákokból alakult együttes 1948 őszéig zavartalanul működhetett, de ekkor a pedagógus szakszervezet „szakmai vezetőt” nevezett ki a csoport élére. Kövér Béla a megalázó intézkedések ellenére kitartott szándéka mellett, átvészelte a piarista gimnázium megszűnését, jogi doktorátust szerzett, szegedi vállalatok felelős állásait töltötte be, de kamaszkori szenvedélyéhez haláláig hű maradt. Ő volt a vezetője az ország legrégebben folyamatosan működő amatőr bábszínházának, a Szegedi Kamara Bábszínháznak. Jogutódja ma már hivatásos intézmény, és alapítója nevét viseli.

Inczédy Kálmán orgonaművész-karnagy Első Országos Pedagógiai Bábszínháza 1947-ben létesült Szegeden. Hatalmas apparátussal, komoly világítással, 80 centiméteres bábokkal, szinte nagyszínházi díszletekkel ez volt az első utazó bábszínház Magyarországon. Első bemutatója – akárcsak hat évvel korábban a Nemzeti

Bábszínhátéké – a *Toldi* volt. Abban is követte Rév példáját, hogy nem dramatizálta a történetet, hanem kizárólag Arany eredeti szövege hangzott el a színpadon. A faragott fejeket Inczedy maga készítette, és ő is alulról mozgatott billentyűs figurákat alkalmazott, akárcsak Rév, aki Blattner Géza nyomdokain haladva alakította ki és szabadalmaztatta a billentyűs mechanikával kombinált kesztyűbábot. Inczedy nagy méretű bábjával azonban Rév intimitása helyett ünnepélyességre és monumentalitásra törekedett. Tanév közben iskolákat, a nyári szünetben üdülőket és cserkész táborokat látogatott. Óvodásoknak a *Hófehérkét*, iskolásoknak a *Lúdas Matyit* játszotta, a *Toldi* pedig felnőtt-előadássá lépett elő. Következő terve, a *János vitéz* bemutatója már nem valósulhatott meg, mert 1949 végére megszűnt a minisztériumi támogatás, a helyi szervek pedig nem engedélyezték a belépődíjas előadásokat.

Ugyanebben az időszakban Miskolcon két bábszínház is működött. 1947 decemberében nyílt meg Bod László Művészi Bábszínháza. Első bemutatója a *Lúdas Matyi* és *A Jókai ördöge* volt. A további tervek között Shakespeare, Molière, Cervantes, Mozart, Oscar Wilde, Swift és Csokonai művei szerepeltek, ezek helyett azonban csak egy Hans Sachs-komédia és Leonyid Szolovjov török folklórból táplálkozó vígjátéka, *A csend-háborító* került bemutatásra. Előadásait commedia dell'arte stílusban játszották; az összeszokott együttes kanavász alapján, rögtönözve és a gyerekek aktív bevonásával bonyolította az eseményeket.

Bod László festőművész volt, főiskolai évei alatt Rév színházában műszaki mindeneként tevékenykedett. Amikor elhelyezték Miskolcra, ahol a Tanítóképző rajztanára, majd népi kollégiumi igazgató volt, a jórészt képzőművészekből álló együttes feloszlott. 1950 és 1954 között Bod László volt az Állami Bábszínház első igazgatója. Átszervezte és négyszeresére növelte a Mesebarlangtól megörökölt társulatot. A különböző ízlésű és sokfelől jött színészek egy valamiben azonosak voltak: valamennyien mélyen tisztelték a színpadot. Volt, aki átmeneti állapotnak tekintette a bábszínházi létet, várta a csodát, a teljes rehabilitációt, mások itt találtak igazi hivatásukra. De akárhogy vélekedtek a műfajról, ha a közönséggel találkoztak, mindig teljes értékű teljesítményt nyújtottak.

Amikor a Művészi Bábszínház feloszlott, Balogh Sándor tánctanár szervezett Tündérkert néven új társulatot. Bod színházában ismerkedett meg a bábjátékkal, hiszen elődei az ő tánciskolájában kezdték meg működésüket. Fél évig tartó előkészületek után 1948 májusában tartották az első bemutatót, amelyen három mese, *A kiskakas és a török császár*, Petőfi *Arany Lacinak* című verse és Puskin *Aranyhalacska*ja szerepelt. Az együttesnek mindössze négy tagja volt, de később Bod volt társulatából is többen csatlakoztak hozzájuk.

A huszonhárom hónapig működő Tündérkert műsorán Arany János, Móricz Zsigmond, Gárdonyi, Szamuil Marsak művei mellett népmese- és népballada-feldolgozások szerepeltek. A felszerelést közösen állították elő. Az élénk színekkel megoldott látványos díszleteket Fekete Géza festőművész, a nagy méretű, textilfejű bábokat Balogh Sándorné készítette. Volt olyan hónap, hogy 35 előadást játszottak. Szekéren vagy a hátukon cipelték a felszerelést. Kis színpadukkal bejárták Borsod megye szinte valamennyi települését.

Hosszú előéletet mondhat magáénak Biai Föglein István festőművész néhány hónapig tartó bábos munkássága. A Vaszary- és Csók-tanítvány a Képzőművészeti Főiskola befejezése után Párizsba, majd Olaszországba és Hollandiába ment tanulmányútra. Első bábszínházi élménye Blattner Géza *Faust*-előadása volt 1924-ben, majd párizsi tartózkodása alatt is meglátogatta Blattner színházát. Ekkor azonban a Luxembourg-kert vásári bábjátékosai ejtették ámulatba. 1934-ben egy tengeralatti baletet tervezett, amelyben marionettek szerepeltek volna. A víz fölött játszódó elő- és utójáték között a tenger mélyén nagy harc kezdődik a polippal, amelynek csápjait egy hatalmas rák vagdossa le az ollójával. A görög szerepében tengeri csillagok jelennek meg. Az események középpontjába egy bűváruhás halász és egy szíren szerelmét tervezte. Megírta a forgatókönyvet, elkészítette a báb- és díszletterveket, a megvalósításra azonban sohasem került sor. Újabb párizsi út kellett hozzá, hogy a művész vonzalma még egyszer felébredjen a bábjáték iránt.

A megvalósításra azonban csak a második világháború után került sor. A hadifogságból hazatérő, megélhetési gondokkal küzdő festő feleségével egyes műsort állított össze, melyet 1949 januárjában a Corvin Áruházban mutattak be. A vásári hangvétellő játék egy állatkerti tréfából és négy rövid mesejátékból állt. A műsor végén palacsintásütővel verekedtek egymással a szereplők, majd kisorsolták a díjakat: a szerencsés gyerekek egy-egy szelet csokoládét kaptak. A vállalkozás legfőbb értékei Biai Föglein faragott, hatalmas szemű bábfigurái, melyek az indiai Radzsasztán egzotikumát ötvözték a magyar népi-vásári bábjátékkal.

Remsey Jenő, a gödöllői művésztelepen élő költő-drámaíró-festőművész és három fia eleinte csak kedvtelésből kezdett bábjátékkal foglalkozni. Még a harmincas években láttak egy filmet Podrecca színházáról, és elhatározták, hogy ők is készítenek egy hasonló marionettszínházat. A kezdeményező az ekkor 14 esztendő Iván volt, aki fivéreivel nekilátott az első bábu kifaragásának. Rövid számokat dolgoztak ki, melyek lényege a mozgás volt. Nem cselekményes játékot akartak bemutatni, hanem az emberi test anatómiáját igyekeztek karikírozni. Bábjuk a háború alatt megsemmisültek, de 1947-ben újakat készítettek. Feldolgozták Babits Mihály *A gólyakalifa* című regényének két fejezetét, majd kabaréműsort állítottak össze. Bár 1949-ben az

ideológiai felügyeletet gyakorló Bábszövetség vezetősége megpróbálta lebeszélni őket a marionettjátékról, a család még hosszú ideig folytatta tevékenységét.

Simándi József Szivárvány Bábszínházát is a megélhetés kényszere szülte. Az 1930-as években kisebb vidéki társulatoknál játszott, majd feleségével, Bánd Annával egy ideig Hlatky László Országjáró Kamaraszínházánál és másod-, harmadrendű társulatoknál működött. 1948-ban létrehozták kétszemélyes bábszínházukat. Abban az időben kínáltak Vörösmartyt és Molière-t a falusi és tanyasi gyerekeknek-felnőtteknek, amikor a Faluszínház még meg sem alakult, és a népművelés fontosságát még senki nem hangoztatta. A *Csongor és Tündét* 1948 novemberében mutatták be. Második premierjük – Hont Ferenc és Major Tamás 1942-es legendás népligeti vállalkozása nyomán – a *Dandin Györgyből* „magyarított” *Duda Gyuri* volt. Az 1949 januárjában lezajlott bemutató után a Bábszövetség választási kampányra küldte őket, mozgalmi darabokat játszottak. Ösztől mindketten az alakuló Állami Bábszínházhoz szerződtek.

A Magyar Szabadszínhátszók Országos Szövetsége keretein belül 1947 májusában bábjátékos szakosztály alakult, amely több mint 200 – jórészt pedagógusokból álló – résztvevővel azon nyomban megrendezte első kongresszusát. Ezen fellépett Rév István földönfutóvá lett színháza, valamint Büky Béla és A. Tóth Sándor. A résztvevők megszavazták, hogy a szakosztály alakuljon át önálló szervezetté. Nyáron tanfolyamot szerveztek Kaposváron harminc-egynéhány hallgató részvételével. Az előadók – Rév István, A. Tóth Sándor, Szokolay Béla és Muharay Elemér – a bábjáték valamennyi eszközét igyekeztek bemutatni a hallgatóknak. A tanfolyam hatására kezdett hozzá Palkó József festőművész-rajztanár a Bonyhádi Bábszínház megalapításához.

1948. január 17-én a Magyar Művelődési Szövetség fennhatósága alatt megalakult a Magyar Bábjátékosok Egyesülete. Nyáron nagyszabású tanfolyamot rendeztek, amelynek előadói közt a Párizsból hazalátogató Blattner Géza is részt vett. Ugyanakkor különböző társadalmi szervezetek is báb tanfolyamokat indítottak. Egyetlen szempont vezérelte az irányítókat: tömegmozgalommá tenni a bábjátékot. Gyorstalpaló szemináriumokon világosították fel a résztvevőket a bábjáték politikai jelentőségéről. Közben igyekeztek megszabadulni a régi rendszerből itt maradt szakemberektől, és „megbízható elvtársakra” cserélni a vezetőket. 1951. január 1-jén a Bartók Béla Szövetség, a Tánc- és a Bábjátékos Szövetség egyesüléséből létrejött a Népművészeti Intézet, amelyet 1957-ben – mint annyi más szervezetet a forradalom leverése után – új névre kereszteltek, és Népművelési Intézetként folytatta tevékenységét. Első igazgatója, Széll Jenő kezdettől fogva azon fáradozott, hogy az amatőr mozgalom igazi értékei érvényesüljenek a rábízott intézményben. Olyan írókat, képzőművészeket, zenészeket gyűjtött maga köré, akik vagy azért, mert a háború előtt fontos pozíciókat töltöttek be, vagy azért, mert nem voltak hajlandók a pártállam ideológiai irányelveit követni, az ötvenes években semmiféle nyilvánosságot nem kaphattak. A színjátszó és a bábjátékos mozgalmat felügyelő osztály élére Ispánki Jánost nevezte ki, aki akkoriban kényszerült elhagyni korábbi munkahelyét, a Magyar Rádiót, ahol rendezőként dolgozott. A bábjátékokkal kapcsolatos kiadványok szerkesztését Szilágyi Dezsőre bízta, akit Bod László és Szegő Iván leváltása és egy négyéves válságos periódus után, 1958-ban kineveztek az Állami Bábszínház igazgatójává. Harmincnégy éven át, az 1991/92-es évad végéig vezette az 1981-ig egyetlen hivatásos magyarországi bábszínházat. Az ő nevéhez fűződik a színház aranykora és számos világsikere. Szakértelmének, kivételes szervezői képességének és megszállottságának köszönhetően a hetvenes évektől a Bábszínház volt a legtöbbet utazó művészegyüttesek egyike Magyarországon.

Széll Jenő olyan munkatársakat hívott az intézethez, mint Séd Teréz, Hollós Róbertné, Híves László, Kós Lajos vagy a háború előtti Nemzeti Színház igazgatója, a korszak legjelentősebb rendezője, Németh Antal, akinek bábjáték iránti rajongása végig kísérte egész életét. Látens módon mindig minden rendezésében jelen volt teátrális szemléletében, a totális színházról vallott nézeteiben, a metafora iránti kifinomult érzékével megkomponált színpadi helyzeteiben. 1954-ben kezdett hozzá egy bábjátékos tanfolyam keretében a *Lúdas Matyi* megvalósításához. Az előadás a vásári bábjáték stílusát és eszköztárát alkalmazta. Az előkészületekben a legautentikusabb vásári bábjátékos, Kemény Henrik is részt vett. (Az előadás ma is felidézhető, mert a Bábszínpad című sorozat 14-15. számában megjelent Németh Antal rendezőpéldánya.)

Széll Jenő liberális szelleme olyan környezetet teremtett az intézetben, amely azilumná tette a Corvin tér 8-at. A kiadványokban olyan írók bábjátékai jelentek meg, mint Tamási Áron, Weöres Sándor, Mészöly Miklós, Szentkuthy Miklós és mások, akik minden egyéb publikációs lehetőségtől el voltak tiltva az ötvenes években.

Amikor a forradalom bukása után Széll Jenőt mint a Szabad Kossuth Rádió kormánybiztosát és a Nagy Imre körül gyülekező ellenzéki csoport tagját ötévi börtönbüntetésre ítélték, az intézet élére a pártállam hű és feltétlenül engedelmes katonája került, aki száműzte elődje revizionista szellemét.

Vízvári László nehéz időben szólt bele a magyar szellemi életbe. Amikor az egyetlen hivatásos bábszínház Obrascov utánzásával próbált megfelelni küldetésének, amikor a zsdanovi tanítások jegyében születtek föld-

hözragadt színházi előadások, ő *A fából faragott királyfit* és a *Philemon és Baucis* mutatta be. Az 1956-ban és 1958-ban lezajlott premier igazi szenzáció volt. Nem sokkal korábban, Balogh Beatrix és Koós Iván társaságában alakította meg az Autóra Marionettegyüttest. Már kezdő tanárként megakadt a figyelme a Magyar Cserkész című újság egyik cikkén: „Építsünk bábszínházat!” – ez volt a címe. Szót fogadott, és ötödikes cserkészeivel eljátszotta a *Rózsa és Ibolyát*, majd hamarosan a *János vitézt* is (a gonosz mostoha Hankiss Elemér harmadéves egyetemi hallgató volt). Ez utóbbival kijutottak a franciaországi Cserkész Világtalálkozóra. Aztán egy időre vége szakadt a szépséges kalandnak. A piaristákat államosították. Vízvári egy tisztántúli faluba került segédlelkésznek, ahol természetesen azonnal bábszínházat kezdett szervezni. A marionettre Skupa bábszínházának vendégjátéka hívta fel a figyelmét. Innen már egyenes út vezetett az első kirobbanó sikerig, a Nemzeti Szalon kettős bemutatójáig. Aztán nehéz idők jöttek, hajléktalanokká váltak, majd Pesterzsébeten találtak végleges otthonra. Az Aurórát át keresztelték Astrának és rendíthetetlenül folytatták útjukat. Vízvári, Balogh Beatrix és Koós Iván *amatőrök* voltak a szó legtisztább és legigazabb értelmében. Olyan alkotók, akiknek mindig örömük telt az alkotásban.

Ilyen amatőr volt Kós Lajos, Lenkefi Konrád, Demeter Zsuzsa, Báron László és a többiek is. Lakatos Emília óvónő, aki id. Kemény Henrik játékát látva szeretett bele a bábjátékba, és már 1937-ben maga is játszani kezdett óvodásoknak. Vagy az egész Mészáros család, Mészáros Vince, Mészáros Vincéné, Mészáros Emőke. Dr. Bakkay Tiborné rajztanár, az óvodai bábjáték megszállottja, a Kecskeméti Óvónőképző vezetője. Szabó Gyuláné Scheer Lujza, a terménybábok megálmodója. Tóthné Horányi Ilus, a debreceni Lúdas Matyi Bábszínház megteremtője, aki dr. Vargha Emilné 1924 és 1939 között működő Látványos Mesejáték Színházának hagyományait folytatta.

Kós Lajos még főiskolás volt, amikor egy újsághirdetésből tudomást szerzett arról, hogy a Bábszövetség fiatal képzőművészeket keres az utánpótlás biztosítására. Kíváncsiságból jelentkezett, bekerült egy tanfolyamra, ahol elsajátította a bábjátszás alapjait. Aztán egy kultúrpolitikai szeminárium elvégzése után a Népművészeti Intézet munkatársa lett. Kisebb-nagyobb megszakításokkal itt dolgozott 1961-ig. Ekkor átvette a pécsi Művelődési Központ bábszakkörének vezetését. Az együttest 1951-ben alapította Zágon Gyula szigetvári festőművész, szobrász és rajztanár. Őszre nemcsak új vezetőt, de új nevet is kapott a bábcsoport: tizedik születésnapján Weöres Sándor verse nyomán Bóbitának nevezték el. A megújult bábszakkör egyéves előkészítés után, 1962 őszén kezdte meg rendszeres működését.

A nagy fordulatot az 1965-ös év hozta meg: a „Ki mit tud?” című televíziós vetélkedőn elsőprő sikert arattak. Az egész ország megismerte őket. Népszerűek lettek, méghozzá felnőtteknek szóló bábparódiákkal.

A Bóbita egyfajta zenés profilt alakított ki, némileg vitába szállva az Állami Bábszínház ilyen irányú törekvéseivel. Többfajta zenei profilt próbált megközelíteni, erőssége a paródia, a pamflet volt. De szerepelt műsorán a *Cantata profana*, *A fából faragott királyfi*, *A kékszakállú herceg vára* és a *Háry János*-szvitre készült pantomim is.

1981 nevezetes dátum a Bóbita és az egész magyar bábművészet életében: ekkor jött létre az ország második hivatásos bábszínháza, egyelőre a Pécsi Nemzeti Színház tagozataként. Kós vegyes érzelmekkel fogadta a kihívást. Tudta, hogy ezután sok minden másképp kell csinálni, mint addig.

A békéscsabai Napsugár Bábegyüttes 1949. szeptember 9-én jött létre Mesevilág Együttes néven. (A három kilences a számmisztikában a sátán napja, a Jelenések Könyvére visszavezetve a 666 fordította.) Műsora és színvonala eleinte mindössze két dologban különbözött a sebtében összetákolt ezernél több mozgalmi bábcsoport többségétől: hogy akkor alakult meg, amikor azok többsége már kezdett szétszéledni, meg hogy fenn tudott maradni, és másfél évtized leforgása alatt jelentős hazai és nemzetközi sikereket ért el. Az 1961-től Lenkefi Konrád vezetésével működő csoport elsősorban zenei produkciókkal hívta fel magára a figyelmet. Az 1962-ben bemutatott két Kodály-ballada, a *Kádár Kata* és a *Mónár Anna*, majd Bartók *Cantata profanájának* 1966-os premierje óta a közvélemény a legjelentősebb amatőr együttesek között tartotta számon. 2005-től hivatásos színházként működik.

1965-ben, középiskolásokból alakult meg az egri Harlekin Bábegyüttes Demeter Zsuzsa vezetésével, amely eleinte elsősorban árnyjátékokkal jeleskedett. Később a különböző technikákkal készült gyermekelőadások mellett felnőtteknek is tartottak előadásokat. 1985 szeptemberétől hivatásos színház.

A Círóka 1957-ben alakult bábszakkörként a kecskeméti Szakmunkásképző Iskolában. Az iskola fiatal rajztanára, Báron László 1951-ben megismerkedett a Remsey családdal, akik akkor már a művészi bábjáték elkötelezett művelői voltak. Az első marionettfigurát Remsey András készítette a szakkör számára, és ehhez készült az első előadásuk, *Az elveszett zsiráf*. Három évvel később Báron megismerkedett Bakkay Tibornéval, és újjá szervezte a csoportot, óvónőkkel kiegészítve. Hamarosan felvették a Círóka nevet. Báron körül kialakult egy állandó alkotó közösség. 1966-ban a Pécsi Nemzetközi Felnőttbáb-fesztiválon nagy sikerrel bemutatták a 13. századi kínai irodalom egyik remekművét, Li Hszing-tao *Kréta*-ét, majd három évvel ké-

sőbb Ravel *Daphnis és Chloé* című táncjátékát. A nyolcvanas évek elejének kiemelkedő eseménye *A kis herceg* volt. Amikor 1986-ban az ország negyedik hivatásos bábszínházává lettek, Báron László átadta a stafétabotot a fiataloknak. Rajtuk múlik, mennyit mentenek át az együttes múltjából.

„Vita mutatur, sed non tollitur” – idézte az egyik legrégebbi római katolikus gyászmise szavait Koós Iván temetésén Vízvári László. „Az élet változik, de nem szűnik meg.” A mondat mindazokra igaz, akik az életük során nem felesleges hiábavalóságokra pazarolták a rájuk kiszabott időt, hanem valami emlékeztetést, marandót alkottak. Mint a magyar bábjáték történetének itt felidézett szereplői.

A bábszínházi meseadaptáció

Miért éppen mese? Miért éppen adaptáció?

Gimesi Dóra DLA

Gyakorló bábszínházi dramaturgként pályám legelején szembesültem a ténnyel: ebben a műfajban nincsenek, vagy nagyon ritkán fordulnak elő kanonizált szövegek, egy az egyben színpadra állítható darabok. Magyarországon jelenleg 13 állandó épülettel rendelkező, és számtalan független bábszínház működik, melyek évadonként 2-5 bemutatót tartanak. Jól látható tehát: minden évadban elképesztő mennyiségű új bábdarabra van szükség. Ezen új darabok elenyésző hányada eredeti (tehát eleve bábszínpadra szánt, újonnan születő) mű, kis részük már megírt élő színházi dráma bábos feldolgozása, legtöbbjük pedig az adott előadáshoz készülő mese-, novella- vagy regényadaptáció.

Ez utóbbi esetben a bábszínházi alkotó több út közül választhat:

- munkatársaival szoros együttműködésben maga adaptálja a kiválasztott történetet, tehát a szöveggönyv írójaként vesz részt a munkafolyamatban;
- felkér egy kortárs író vagy dramaturgot az adaptáció elkészítésére, akivel a szinopszis megírásától kezdve együtt dolgozik, a szöveget bábos szempontok szerint is terelgetve;
- egy már elkészült feldolgozást alakít (tehát ebben az esetben is átigazít, formál) a többi alkotóval közösen meghatározott bábos koncepcióhoz.

Ezért lehetséges, hogy még a legismertebb történetekből is újabb és újabb adaptációk készülnek. Esetenként jó, sőt kiváló szövegek kerülnek bábszínpadra, ám ezek a darabok – néhány kivételtől eltekintve – mégsem élnek tovább, nem mutatják be őket máshol, más rendezői koncepcióval.

A jelenség oka nem más, mint a kortárs bábművészet talán legfőbb műfaji sajátossága: a rendezői, tervezői és írói munka szétválaszthatatlan összefonódása.

A választott bábtechnika a munka kezdetétől hatással van a szövegkezelésre, a dramaturgiára és az értelmezésre, ezért ideális esetben a rendező, a tervező és az író az ötlet megszületésétől kezdve szorosan együttműködik. A bábszínházi szöveg egyik legfőbb erénye, ha nem csupán figyelembe veszi, de alapvetőnek tekintti és dramaturgiai szinten is beépíti a választott bábtechnika adottságait.

A kortárs bábszínházi szöveg megalkotása tehát nem csupán drámaírói, de rendezői és tervezői feladat is.

Ember és/vagy báb?

Az európai bábművészetben a 20. század második felében lezajlott paradigmaváltás eredményeképpen a paravános bábjátékot fokozatosan váltották fel a látható bábszínész és bábja, tehát a mozgató és a mozgatott viszonyára is építő előadások. A forma változásával a dramaturgia és a szövegkezelés is gyökeresen megváltozott. A kortárs bábszínházban már ritka a tökéletes illúzióra építő előadás: a produkciók legnagyobb részében kevert bábtechnikával találkozhatunk és szinte mindig láthatók a mozgatók. Ám míg a nagy színészi alázat és koncentrációt igénylő bunraku előadások esetében a bábosok jellemzően nem vesznek fel saját szerepet (tehát látszanak ugyan, de minden figyelmüket a bábba irányítják, kizárólag a báb által kommunikálnak, nincs személyiségük, nincs véleményük, egymással nem kerülnek kapcsolatba), az elmúlt évtizedekben számtalan példát láthattunk arra is, hogy báb és bábos együtt, egyenrangú szereplőként jelenik meg az előadásban.

Báb és bábos viszonya olyan kapcsolat, amely hatással van az adaptációra is. Ugyanazon történetnek számtalan különböző aspektusa lehetséges, attól függően, mely szereplők jelennek meg mozgatóként és melyek báb-alakban.

Bábadaptáció készítése a gyakorlatban – az első lépések

Egy mese drámai adaptációja gyakran ugyanazokat a kérdéseket veti fel, amelyekkel a bábos is gyakran találkozik: változik, változhat-e a hős, vagy a jelleme állandó? Önálló személyiség-e, vagy egy archetípus megtestesülése? Hogyan fejezzük ki egy báb személyiségbeli változását? Hogyan írjunk egy archetípusból játszható karaktert?

Akár népmesét, akár irodalmi mesét választ, az adaptáció készítője számára különösen hasznosnak bizonyulhat a mesetudomány különböző irányzataival való megismerkedés, Vlagyimir Jakovlevics Propp, Bruno Bettelheim, Marie-Louise von Franz és Boldizsár Ildikó műveinek tanulmányozása. Fontos, hogy tisztában legyen a legfontosabb alapfogalmakkal, meg tudja keresni egy adott népmese különböző változatait, és ne érje meglepetésként, hogy a mese nem feltétlenül gyermekműfaj, és hogy ugyanannak a történetnek a különböző változatai akár különböző korosztályoknak is szólhatnak. A meseválasztásnál két szempontra szoktam felhívni a figyelmet:

- Lehet-e az adott meséből drámai feldolgozást készíteni? Van-e benne drámai hős vagy konfliktus?

Illetve:

- Mi teszi az adott történetet bábos szempontból érdekessé? Mit ad hozzá a történetmeséléshez a báb?

Dráma a mesében

Az első szempont tehát a mesében rejlő dráma kérdése. Az irodalmi mesék esetében könnyebb a helyzet: akár a klasszikus, akár a kortárs meseirodalomban könnyen találhatunk drámai helyzeteket és jellemeket, Andersentől Endéig, Balázs Bélától Lázár Ervinig. A népmeséknél azonban más a helyzet: a hősök jellemét ott inkább az archetípus, a történetben betöltött funkció határozza meg. Vlagyimir Jakovlevics Propp a tündérmesében előforduló szerepköröket a következőképpen különíti el: ellenfél, adományozó, segítőtárs, cárkisasszony vagy az apja, útnak indító, hős, álhős. Egy szereplő több szerepkört is betölthet, de bizonyos szerepkörök soha nem kapcsolódhatnak ugyanahhoz a figurához (valaki nem lehet egy mesén belül hős és ellenfél). Így tehát a szerepköröket az általuk betöltött funkciók és a történetben elfoglalt helyük jellemzi.

A mese főhősét vizsgálva Propp két hőstípust különít el: az aktív kereső, és a bajba jutott áldozat típusú hőst. Az elsőt a világrendben keletkezett hiány indítja útnak (pl. *A halhatatlanságra vágyó királyfi*), a másik akarata ellenére kerül bajba (pl. *Hófehérke*). Propp kimutatja, hogy bizonyos funkciókat csak a kereső, aktív hős tölthet be.

Marie-Louise von Franz, a jungi iskola követőjeként az általuk megtestesített archetípussal magyarázza a hősök jellemét. Meseelemzései bizonyos figurák esetében rendkívül hasznosnak bizonyulhatnak: érdekesen árnyalja például a felnőttkor küszöbén álló kamasz-hősnők (*Csipkerózsika*, *Vasizilisa*) alakját. Szintén ő veti fel a férfi és női mesehősök különbségét: a mesében más feladatok, megpróbáltatások várnak egy férfira, mint egy nőre. Megfigyeli, hogy míg a férfiak küzdelme általában az esküvőig tart, a női hősök jelentős részére az esküvő után várnak a próbatételek (pl. *A hat hatyú*). Míg a férfi hősnél a bátorság, az ellenfél (és önmaguk) legyőzése kerül a középpontba, a női hősök gyakran a türelem, a fegyelem próbáját állják ki.

A hős útjának gyakori állomása a túlvilág és az onnan való visszatérés. Propp *A varázsmese történeti gyökereiben* rendkívül sokat foglalkozik a túlvilágjárás, a szimbolikus halál és feltámadás motívumával. Ez számunkra különösen fontos: ha a hős eljut a túlvilágra (akár sárkányölő hősként, mint *Az égig érő fa* kiskondása, akár száz évig tartó halál-álmok formájában, mint *Csipkerózsika*), onnan mindenképpen *más emberként* tér vissza. A halál és a feltámadás minden esetben *változást* feltételez, ami drámai szempontból, a hős karakterének szempontjából és bábos nézőpontból is érdekes lehet.

Bettelheim a mesehősök kétpólusú (tehát egyértelműen jó vagy rossz) jellemét a gyermeki világkép egyszerűségével magyarázza. Ezzel szembeállítható az ismert tény, miszerint a mese alapvetően nem gyermekműfaj, hanem a közösség minden tagjához szól.

Ezzel pedig is érintünk minden meseadaptáció legizgalmasabb és legproblematikusabb részéhez: hogyan lesz, lesz-e, kell-e, hogy legyen a szereplőknek a szó dramaturgiai értelmében vett összetett jelleme? Szükség van-e bel-

ső motivációra? Van-e a mesében dráma, kibontható-e az archetípusból a személyiség?

Amellett, hogy a fekete-fehér hősök az adaptáció szempontjából sem túl érdekesek, meg kell jegyeznünk, hogy a népmesékben számtalan bonyolultabb jellemű, több tulajdonsággal felruházott hőst találhatunk.

Drámai hősök a népmesében

A továbbiakban következnek néhány olyan tündérmese-típus, amelyekben felfedezhető a drámai hős lehetősége.

1. A gyermekkorból a felnőttkorba lépő hősök, hősnők története – Fehérlófia, Csipkerózsika, Hófehérke

A hős vagy hősnő a mese végére felnőtté válik, a nehézségek, próbák, kalandok hatására alakul a személyisége. Ez nem csupán izgalmas drámai helyzetet teremthet, de a készülő előadás által megcélzott korosztály számára is ismerős szituációkat vonultat fel.

2. Mesék, melyekben a hős saját hibája, mulasztása, kíváncsisága következtében veszíti el kedvesét (elalszik, véletlenül kiszabadítja a sárkányt, a tiltás ellenére elégeti férje állatbőrét) – Keletre a Naptól, nyugatra a Holdtól, Az égig érő fa

E mesék közös jellemzője, hogy a hős vagy hősnő drámai vétséget követ el, majd hosszú utat jár be, míg újra megtalálja kedvesét.

3. Mesék, amelyekben a hős elfelejti kedvesét – Rózsa és Ibolya

Ezekben a mesékben kezdetben minden szerencsésen alakul. A hős megtalálja a párját, ám mielőtt hazavinné a palotájába, elválnak egy keresztútnál, ahol a lány várja szerelme visszatértét. Itt azonban megtámadja és megöli/kis híján megöli/fogságba ejti egy boszorkány (vagy a hős valamelyik családtagja), aki esetenként saját csúnya lányát ülteti a helyére. A hősnő ezután különböző metamorfózisokon esik át, végül álruhában (szolgálólánynak, öregasszonynak vagy fiúnak öltözve) találkozik újra a királyfi-val, aki felismeri és feleségül veszi.

4. Szerelmükért vagy testvérükért küzdő önfeláldozó hősök – A hat hatyú, Az öztestvér

Kis túlzással melodramai hősnek is nevezhetnénk őket, hiszen döntéshelyzetbe kerülnek, a könnyebb út helyett a nehezebbet választják, elviselik a megaláztatást és az igazságtalanságot, és a mese tetőpontján a halált is vállalják szeretteikért.

5. A drámai feszültség két erős egyéniségű szereplő férfi-nő játszmájából fakad – Rigócsőr király, A mindentlátó királylány

6. A hős a halállal próbál meg szembeszállni, amely ideig-óráig sikerül is neki – A halhatatlanságra vágyó királyfi

7. Mesék, amelyekben valamelyik mellékszereplő válhat a dráma központi alakjává – Csipkerózsika (a mellőzött tündér), Hófehérke (a mostoha), A só (a király)

A fentiekből is láthatjuk, hogy drámai hőst, drámai helyzetet nem csupán az irodalmi, de a népmesékben is találhatunk.

Következzék tehát a második szempont: a bábos megvalósíthatóság kérdése.

Bábos gondolkodás a dramaturgiában

Megállapíthatjuk, hogy azok a mesék, amelyekben csodák, átváltozások, álmok, illúziók szerepelnek, általában alkalmasabbak a bábszínpadra, mint a például a furfangos hősokeket középpontba állító novellamesék. Így tehát már a mese kiválasztásánál fel kell tennünk magunknak a kérdést: mit ad hozzá a történethez a báb, több lesz-e általa, vagy eljátszható pusztán élő szereplőkkel is? Milyen bábtechnika illik leginkább a történethez? Ha az első kérdést kielégítően meg tudtuk válaszolni, jöhet is a következő probléma: láthatók-e a bábosok, és ha igen, milyen dramaturgiai szerepet szánunk nekik?

A modern bábdramaturgia egyik alapvető kérdése mozgatók és mozgatottak, a színészek és a bábok egyidejű jelenléte, viszonya, kölcsönhatása a színpadon. Az adaptáció készítőjének meg kell határoznia, kik az animátorok, milyen típusú hatalommal rendelkeznek bábjaik felett, ők irányítják-e a történetet, vagy maguk is egy történet részei, mozgató és mozgatott kommunikál-e egymással, és ha igen, milyen módon? Bábos és bábja együtt ad ki egy figurát, vagy különböző szerepeket jelenítenek meg? Milyen báb-bábos viszonyt sugall a kiválasztott történet?

Lássunk néhány gyakori példát színész és báb kapcsolatára:

1. Teremtéstörténetek

A mitológiai vagy bibliai történetek bábszínpadra adaptációinak gyakori megoldása, hogy az élő szereplőként megjelenő természetfölötti erők (angyalok, ördögök, szellemek, istenek, démonok) mozgatják a bábként színre lépő embert. A drámai konfliktus így jellemzően a színészek által életre keltett halhatatlanok között bontakozik ki, a játék tétje pedig általában az ember lelke, vagy sorsának irányítása.

2. A játszó ember

A fenti esetben az ember válik játékszerré a természetfölötti erők kezében, ám máskor éppen ő az, aki eljátszik az élettelen tárgyakkal. Játékának többféle célja is lehet: bebizonyítani, megmutatni valamit, elmesélni egy történetet, vagy egyszerűen csak elütni az időt. Ezekben az előadásokban az ember (a színész) határozott, egyedi karakterrel rendelkezik, játékszertársaikhoz bonyolult viszonyrendszer fűzi, míg a báb inkább demonstrációs eszközként jelenik meg. Bábosok és bábok drámája különválik – a bábos nem részese, csak mozgatója, előadója a bábtörténetnek, amely viszont sok esetben visszahat az embertörténetre is.

3. Képzelet és valóság

Színész és báb közös szerepeltetésének egyik legkézenfekvőbb (és leggyakrabban használt) módja, ha az előadás két síkon, a képzelet vagy álm és a valóság síkján halad. Ez a forma azt is megengedi, hogy a valóság - színészek által életre keltett – szereplői a képzelet világában mozgatóként jelenjenek meg, így kiteljesítve, vagy épp ellentétezőve a való világban betöltött szerepüket. A klasszikus irodalmi mesék nagy része a legkönnyebben ebben a formában dolgozható fel: gondoljunk akár az *Alice Csoda*

országban, az *Óz, a nagy varázsló* vagy *A végtelen történet* kettős világára.

4. A mesemondás tétje

A meseszöveg, a narráció különös módon drámai cselekvéssé is válhat, ha a mozgatóval azonos mesélő maga is szereplője, része a történetnek, ha az ő további sorsát is a bábos cselekmény alakulása határozza meg.

5. A személyiség két oldala

A kortárs bábszínházban számtalan példát láthatunk arra is, amikor egy szerepet báb és bábos együtt játszik el. Test és lélek, ösztön és akarat, gyermekkori én és felnőttkori én, szív és fej – a figura mozgató és mozgatott bonyolult szimbiózisából épül fel, a két alak a néző tudatában eggyé válik, vagy épp eltávolodik, konfliktusba keveredik egymással (saját magával). Ez a forma – amellet, hogy a bábszínházi tragikum és komikum számtalan lehetőségét rejtje magában – a sok metamorfózison áteső, de lelkük mélyén nem változó hősök megszemélyesítésére is alkalmas megoldás lehet.

A bábszínházi adaptáció készítője a felsoroltakon kívül is rengeteg lehetőség, számtalan út közül választhat, de legfontosabb feladata, hogy megtalálja az adott történethez legjobban illő formát és – mind logikai, mind dramaturgiai szempontból – következetesen végiggondolja báb és bábos, mozgató és mozgatott viszonyát az előadásban.

Megállapítható, hogy amennyiben báb és mozgatója viszonyát dramaturgiai rendszerbe helyezzük, sokkal kötöttebb, a rendezői koncepcióhoz szorosabban kapcsolódó szövegek jönnek létre, tehát kimondhatjuk: a bábszínházi adaptáció elkészítése nem csupán írói, de rendezői munka is.

Ajánlott irodalom

BÁLINT Péter (szerk.): *Közelítések a meséhez* Didakt, Debrecen, 2003

BALOGH Géza: *A bábjáték Magyarországon*. Budapest Bábszínház – Vince Kiadó, 2010

BETTELHEIM, Bruno: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1985

BOLDIZSÁR Ildikó: *Varázslás és fogyókúra – Mesék, mesemondók, motívumok*. Didakt, Debrecen, 2003

BÓDIS Zoltán: *Mese és szakrális kommunikáció*, in: BÁLINT Péter (szerk.): *Közelítések a meséhez* Didakt, Debrecen, 2003

FRANCIS, Penny: *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. Palgrave Macmillan, 2011

FRANZ, Marie.Louise von: *Női mesealakok*. Európa Kiadó, Budapest, 1992

PROPP, Vlagyimir Jakovlevics: *A mese morfológiája*, Budapest, Osiris Kiadó, 2005

PROPP, Vlagyimir Jakovlevics: *A varázsmese történeti gyökerei*. L'Harmattan, 1995



„Bábszínpadra alkalmazta”

néhány gondolat a bábelőadás-készítés folyamatának fontosabb lépéseiről

Markó Róbert

A legtöbb kortárs magyar drámát bábszínházak mutatják be: ennek a műfajnak klasszikus történetei vannak, nem pedig klasszikus szövegei. Ezért aztán a színpadra kerülő mesék, történetek, epikus szövegek drámai/színpadai változatát – kevés kivételtől eltekintve – minden egyes alkalommal újra szokás írni. Vagy: adaptálni. Vagy: írni és adaptálni. Vagy: adaptálni és írni. Ritka eset, hogy egy-egy bábszínházi szövegkönyv két vagy több előadás formájában is színre kerüljön. Vajon miért?

A fenti kérdésre a válasz egyfelől nyilvánvalóan a bábszínház mint művészeti ág, pláne a bábszínházi szövegkönyv- vagy drámaírás mint művészeti ág emancipációjának hiányában keresendő. Szóba se hozom a bábszínházi szerzők (és egyéb alkotók) saját kisebbségi komplexusait a prózai vagy zenés ágazatban alkotókkal szemben – elég csupán a tényeket nézni: míg a prózai színházak számára született új magyar drámák időről-időre újabb és újabb könyvkiadásokat érnek meg, sőt e szövegeknek több mint három évtizede saját fesztiváljuk van (a Színházi Dramaturgok Céhe által szervezett-gon-dozott Nyílt Fórum), addig a bábszínházi szövegek inkább többé, mint kevésbé vesznek a kollektív feledés homályába az ősbemutató után.¹ Vagy: a politikától független, éppen ezért legnagyobb abszolútértékű színházi elismerés, a Színkritikusok díja kategóriái között szerepel a legjobb új magyar dráma csoportja – ahol nemhogy a díjazásig, de a jelöltségig sem jutott egyetlen bábszínház számára készült drámaszöveg, sőt az utóbbi tíz év szavazólapjait végigböngészve is csak egy-egy partizánszavazatot találunk a bábműfaj elkötelezett kritikus-nézőitől.

Míntha a szakma – a bábos szakma és a bábos szakmát néző, értékelő szakma – hallgatólagosan egyetértene abban, hogy **a bábszínházi dráma másmilyen dráma, mint a prózai színházi dráma**. Nem *olyan* dráma. Nem *annyira* dráma. Nem *úgy* dráma. De akkor *milyen*? És *hogyan*? Rémesen egyszerű, mégis rendkívül alapvető kérdések. Gyökerüknél pedig egy fontos alapvetés: a bábszínházi írás – amely napjaink Magyarországon nagyrészt a gyerekszínházi írással ekvivalens² – valóban eltérő attitűdből indít, mint a prózai színházi írás. Feltehetően hasonlóak azonban a munkafázisok, a megválaszolandó kérdések, az írás közbeni dinamikák – de, állításom szerint, **eltérő a fázisok sorrendje és jelentősége**. Hogy megláthassuk, alátámasztható-e a fenti tézis, vegyük most sorra **a színházi előadás készítésének alapkérdéseit**! E kérdések: a *mit*, a *mikor*, a *kinek*, a *kivel*, a *miért*, a *hogyan*, a *meddig*.

A legizgalmasabb vizsgáltnivaló a **kérdések felmerülésének sorrendje**. Vagyis: a problémát tudjuk-e előbb, amiről beszélni szeretnénk; az anyagot ismerjük-e, amelynek segítségével beszélni szeretnénk a problémáról; az alkotótársakat-e, akik a produkció létrehozásában részt vesznek; a célcsoportot-e, akik számára előadást készítünk; a bábtechnikát-e, amellyel dolgozni fogunk. Minthogy jelen dolgozat a drámapedagógia és a bábszínház metszethal-

mazában vizsgálódik, az első kérdés az esetek többségében a *kinek*. Kinek készítünk előadást – vagyis a készülő produkció célközönsége. E tényező pedig – a célközönség életkora és életkori sajátosságai – jóval nagyobb súllyal esik a latba a gyerekszínházi előadások esetében, mint a felnőtteknek szóló színházban. Mindenekelőtt fontosnak tartom megjegyezni ugyanakkor, hogy az előadás készítésekor **a legfiatalabb reménybeli néző tulajdonságait** kell szem előtt tartani, ugyanakkor érdemes valamiféle **nyitott mű** megalkotására törekedni. De vissza a készülő előadás legifjabb nézőjéhez és az ő tulajdonságaihoz: ezeket fizikai-kognitív tényezők alapján; az előadás alap-problematikája alapján; valamint színházformai, -technikai és dramaturgiai megoldások alapján egyaránt vizsgálhatjuk.

A célközönség **fizikai és kognitív adottságainak** megismerése, azok figyelembevétele magától értetődő fontosságú. E témakörben természetesen előfordulnak ki-küszöbölhetetlen eltéréseket okozó befolyásoló tényezők. Ilyenek a veleszületett, öröklött genetikai jegyek, valamint a legfontosabb környezeti hatások: a család és a vele együtt járó egyéb szociológiai tényezők, továbbá (esetünkben, vagyis a színház esetében) a családon belüli és az azon kívüli személyes és intézményes kultúrák közvetítők. Ezek az öröklött és adott kulturális környezeti tényezők alapvetően meghatározzák a befogadást: az akárcsak egyszer is gyerekszínházi előadást készítő kollégák mindegyike hosszú történeteket tudna mesélni arról, mennyire eltérően reagálnak egy-egy színházi élményre a különböző háttérrel, előismeretekkel érkező óvodai, iskolai csoportok vagy családok. Egy tárgyanimációs technikával létrehozott előadás esetében például radikálisan más a viszonyulása azoknak a csoportoknak, akiknél az óvodai vagy iskolai praxisban bevett gyakorlat a használati tárggyal való játék, azok megismerésük, mint azoké a csoportoké, akiknél ez a technikai megoldás az újdonság erejével hat.

Bár a területi korlátok miatt nem vizsgálhatjuk részletesen a bábszínházak legfontosabb célcsoportjai, az óvoda és kisiskolás korosztály színháznézői tulajdonságait, egy-egy tényezőt mégis kiemelek, annak igazolására, hogy életkorban egymáshoz közelálló közönségrétegek milyen óriási eltéréseket mutathatnak a befogadásban.

Az összefoglalóan óvodáskornak nevezett 4 és 7 éves kor közötti életszakaszban például a gyerekek nem véletlenül mutatnak csodálatos fogékonyságot egyfelől a mesei történetekre, másfelől a bábszínházi formára. Az ok kettős: az egocentrikus gondolkodás és a mágikus világkép. Az egocentrikus gondolkodás következtében a 4-7 évesek csak saját nézőpontjukból szemlélik a világot, mások érvelését, vélekedését nemigen értik, sőt a térbeli nézőpontváltás is nehézséget okoz számukra. Nehezen különböztetik meg a látszatot a valóságtól, továbbá az oksági érvelés nem sajátja a gondolkodásuknak, képesek a „csak úgy” mint motiváció problémamentes elfogadására. A mágikus

világkép egyrészt az artificializmust (a természet valamennyi elemét az emberek állították elő / a természet valamennyi eleme az ember fennhatósága alá tartozik), másrészt az animizmust (mindennek van tudata / mindennek, ami mozog, van tudata) jelenti. De miért fontos ez nekünk, bábszínpadra alkalmazóknak? Mert ezek a jegyek egyszerű és alapvető **dramaturgiai következményekkel** járnak. Ezeket így foglalhatjuk össze: az óvodás korosztály számára létrehozott előadások lineáris történetet követelnek, amelyek egynézőpontúak, vagy amelyek egyetlen, azonosulásra alkalmas központi szereplő (főhős) történetén keresztül vázolják fel a cselekményt. E történetek figurái alapfunkcióknak feleltethetők meg: a jó jó, a gonosz gonosz; továbbá a nézői igazságérzet, etikai rendszer szempontjából rendkívül veszélyes ezeknek az alapfunkcióknak az esetleges felcserélése, a jó és a gonosz relativizálása, a jó jutalmának vagy a gonosz megbűnhődésének elhagyása. **Formailag** ebben az életkorban kiválóan működik a tárgyakkal való azonosulás, s ezzel együtt – fantasztikus módon – a befogadást nem zavarja meg a tárgy vagy a plasztikusan kiképzett bábu mögött látható mozgató, mert a gyerek befogadása a bábót és a bábszínészt mimikai és gesztusszinten is egyetlen, közös entitásként kezeli, összekapcsolja.

E befogadáslélektani helyzet a 6/7 és 9 éves kor közötti életszakaszban, a **kisiskoláskorban** több szempontból is módosul, a változások érintik az indulati és érzelmi életet, a gondolkodásmódot, a társas magatartást és a valósághoz fűződő viszonyt is. E változások közül számunkra a legjelentősebb az alkalmazkodási és azonosulási képesség jelentős fejlődése, vagyis kisiskoláskorban már érdemes a szereplők különféle nézőpontjaival, eltérő igazságaival, viselkedésváltozásaival foglalkozni, vizsgálni tárgyává tenni azokat. Ez a **színházi praktikum** szempontjából összetettebb dramaturgiát és rétegzettebb figurák létrehozását teszi lehetővé. Lehetségessé válik például a kihasználás dramaturgia alkalmazása: elfogadható, ha egy történetet bizonyos időbeli ugrásokkal mesél el az előadás, alapozva arra, hogy az időmúlást és az abban meg nem mutatott történést a (gyerek)nézői fantázia kipótolja, egészszé kerekíti. Összefoglalva tehát: a kisiskolás korosztály számára létrehozott előadások már nem követelnek lineáris történetet; lehetőséget adnak különféle dramaturgiai formák és megoldások alkalmazására, esetleg két történet szál egymás melletti futtatására. Józan mértékben felkínálják az *egy történet – több nézőpont* lehetőségét, az azonosulásra alkalmas központi szereplő (főhős) végső győzelmét, igazságát megtartva.

A fenti dramaturgiai következmények mellett egy a bábszínházban – és/de csak a bábszínházban – jelentős kérdés a **megfelelő bábtechnika megválasztása**.³ E gesztust alapvetően két tényező határozza meg: a nézők életkora egyfelől (lásd a korábbi bekezdéseket) és a drámaszöveg/előadásszöveg tulajdonságai másfelől. E kérdés részletes tárgyalása végképp szétfeszíti jelen írás kereteit, dióhéjban az alábbiak állapíthatók meg:

- az alulról mozgatott bábuk szintjén (kesztyűsbáb): a szöveg sosem vers, hanem próza, nyelvi eszköztára kötetlen, a szöveg nyelvi torzításokkal él, humora egyszerű és koncentrált, szituációi kötöttek;

- a hátulról mozgatott bábuk szintjén (árnyjáték, bunraku): a szöveg recitált, énekes és verses forma, ugyanakkor a próza, a köznépi nyelv, a szleng sem idegen az alsóbb néprétegeket megjelenítő szereplőktől;
- a felülről mozgatott bábuk szintjén (marionett): a szöveg verses, nemritkán patetikus, emelkedettség jellemzi.

Megjegyzem, hogy e terület – a bábtechnika, a nézői életkor és a színpadi szöveg összefüggése – a bábszínház talán legkevésbé vizsgált, leginkább feltáratlan szakterülete, nemcsak hazánkban, de Európa-szerte. Pedig a téma igazán vitális jelentőségű: **milyen bábtechnika milyen szöveget kíván meg**, ír elő, visel el. Mindjárt a legalapvetőbb, egyszerre dramaturgiai és technikai kérdés a bábszínházban a **mozgató és a báb viszonya**. Az élőszínház és a bábszínház alkalmazásának összevegyítése legkésőbb Mnouchkine vagy Luca Ronconi óta nyilvánvaló és világsszerte magas művészeti nívón (is) történt-történik, de idézhetjük még korábbiakról, 1907-ből Craig tanulmányát az übermarionettől, ezzel is alátámasztva, hogy a huszadik század nagy színházcsinálói szintén gondolkodtak a bábszínházról, azon belül is az élőszínház mint mozgató és a bábu mint mozgatott viszonyáról.⁴ E viszonyt a bábszínházi előadások sokasága igen sokféle módon építi és dolgozza fel, s mára a bábszínházi közbeszédben – igen helyesen – az értékelés fontos szempontjává vált, hogy egy-egy produkció következetesen alkalmazza-e az önmaga által felállított rendszert a mozgató és a mozgatott viszonyában. A bábszínházi előadások zöme igyekszik indokolni az előadás bábhasználatát, azaz egyre kevesebb az olyan bábszínpadi produkció, amely pusztán azért használ bábót a történetmeséléshez, mert a bábszínházban elfogadható a konvenció, miszerint egy sztorit nem élő emberek, hanem fából faragott, műanyagból kiöntött, hungarocellból készített figurák adnak elő. A bábhasználatot két, egymást nem kizáró szempont is indokolhatja: egy, mondjuk így, **elemi** és egy **dramaturgiai**. Elemi szempontnak nevezem, amikor a történet teljesebb, hitelesebb elmeséléséhez nyújt segítséget a bábu. Vagyis olyan történeti tényezővel találkozunk, melyet a báb érzékletesebben fejez ki, mint az élőszínház – ennek legegyszerűbb példája a színpadi halál. Ha egy élőszínház meghal a színpadon, a közmegegyezés szerint tudjuk: ez csak mímelt halál, ám ha egy fabábu a színpadi cselekmény részeként darabokra törlik, vagy egy papírbáb porrá ég: valódi halál, elemibb színházi hatás. Ugyancsak a bábhasználat indoklására alakult ki a keretjátékok rendszere, mely a huszadik század utolsó évtizedeinek időszakát alapvetően meghatározta Magyarországon, s napjaink hazai bábjátásában is érezteti a hatását.⁵ A keretjáték lényege, hogy kétféle történet zajlik a színen: egy a mozgatók szintjén, egy pedig a bábok szintjén. Ennek legegyszerűbb formája, hogy a mozgatók a mesélés, a bábok pedig a mese szintjén léteznek, vagyis *akik* mesélnek, az élőszínház, *amit* mesélnek, a bábok. Ennek az alaphelyzetnek számos variánsa ismert, mindenféle dramaturgiai blikkfangokkal, a leglényegesebb talán mégis az a közös pont, hogy az ilyen megoldás a mesélés aktusának előadásba emelésével teremti ismerős helyzetet a gyereknézők számára – csak

hogy itt nem a szülő, az idősebb testvér vagy a pedagógus mesél, hanem a színész, és általa a báb.

Végül, nézőink igényei és adottságai, valamint a bábtechnikák megismerése után két megtárgyalandó kérdésünk maradt: mit és miért. Mit – vagyis milyen problematikát? Miért – vagyis milyen szándékkal és céllal? Talán e két kérdés a legnehezebben körülírható, mert a leginkább szubjektív választ kívánó az alapkérdések közül. Az előadáskészítés folyamatának kezdetén két, jól elkülöníthető, végletes attitűdöt érhetünk tetten. Vannak alkotók, akik erős állításokat megfogalmazására törekkenek, rendszerint erős állításokat megfogalmazó alapanyagokat, szövegeket színpadra téve. Én magam óztkodom ettől az alapállástól: attól a fajta színháztól, amelyik – tulajdonképpen mindegy is, hogy nézetem szerint igaz vagy hamis, helyes vagy helytelen – állításokat sulykol. A gyerekek számára készülő előadások esetében pedig különösen is fennáll annak veszélye, hogy a szövegekben, így a produkciókban felüti fejét a didaktizmus. Úgy érzem, ez helytelen attitűdbe kényszeríti a nézőt, mert állít, ahelyett, hogy kérdezne, kinyilvánít, ahelyett, hogy elgondolkodtatna. Az általam idealizált színház nem állít. Ehelyett erős **történeteket mesél el**, amelyhez, ha jól meséli, megtalálja a kapcsolódási pontot elsősorban a célközönség, másodsorban (és szerencsés esetben) pedig mindenki, aki az előadást megnézi.

¹ Ezt a hiányt próbálja pótolni a győri Vaskakas Bábszínház gondozásában megjelenő *dráMAI mesék – kortárs magyar gyermekdarabok sorozat*, mely ez idáig négy kötetet ért meg: *Régi magyar történetek*, *Grimmek újratöltve*, *Legkisebb fiúk*, *A halhatatlan Vitéz László*.

² A magyarországi bábszínházak szinte mindegyike (legyen az budapesti vagy vidéki állami vagy önkormányzati fenntartású intézmény vagy független bábszínház) alapvetően gyerekeknek szóló előadásokat hoz létre. Az utóbbi években mind gyakoribban az ifjúsági közönségnek célzott előadások, évadonkénti rendszerességgel kizárólag a Budapest Bábszínház készít felnőtteknek szóló produkciókat. A vidéki városi bábszínházak repertoárján átlagosan körülbelül négy-öt évadonként tűnik fel egy-egy új, saját, felnőtteknek szóló előadás. Paradoxon, hogy ezek a produkciók nagy visszhangot kapnak, és valóban új színnel gazdagítják az adott város színházi palettáját (például – a teljesség igénye nélkül a győri Vaskakas Bábszínház *Kádár Kata Revü*, a szombathelyi Mesebólt Bábszínház *Baltasar Espinoza utolsó üdülése és üdvözülése*, vagy a pécsi MárkusZínház *Grand Hotel* című előadása).

³ A bábtechnikákról részletesen lásd Lellei Pál: *Bábkészítés*, Európai Szabadúszó Művészek Egyesülete, Budapest, 2014

⁴ Edward Gordon Craig: *A színész és az übermarionett*, Színház, 1994. szeptember, 41–42. oldal

⁵ Ez az időszak az intézményes magyar bábjátászás hőskora. Az 1980-as évek végén, az 1990-es évek elején sorra váltak professzionálissá a vidéki bábegyüttesek, amelyek zöme természetesen amatőr (ma úgy mondanánk: független), vagyis állami és/vagy önkormányzati dotáció nélküli formában már jóval korábban is működött. Az intézményesüléssel és az ezzel együtt járó bemutató- és bérletkényszerrel, valamint állandó, főállású munkával lehetségessé vált a rendszeres munka, és lehetségessé vált meghatározó, stabilan működő, hangadó művészek megjelenése is, nagyrészt Kovács Ildikó, „a bábozás nagymamája” köpönyege alól. Nagy százalékban ma is e generáció tagjai irányítják az önkormányzatok által fenntartott magyar bábszínházakat.

Semmiből – világokat

Vidovszky Györggyel beszélgetett 2018 őszén bábszínházról, rendezésről, drámás gondolkodásról Körömi Gábor

– Hol találkoztál legelőször bábbal vagy bábszínházzal?

Nincs megfogható vagy igazán közölhető emlékem. Az Állami Bábszínház, ma már Budapest Bábszínház, mellett nőttem föl, néhányszor jártam is ott, de megmondom őszintén, hogy nem emlékszem, hogy mit láttam. Tehát valószínűleg valamiért nem tartozott a meghatározó gyerekkori színházi élményeim közé. Mikor drámatanár lettem a Vörösmartyban, akkor volt, hogy tárgyakkal hoztunk létre előadást, de ez igazából egy drámapedagógiai folyamat része volt. Vannak olyan szakaszai a képzésnek, mikor az ember tárgyakkal foglalkozik. Amikor át kell alakítanunk, különböző funkciót kell adnunk a tárgyakkal. Valami ilyesmi játékból, ötletből kezdett kialakulni, hogy egy tárgynak mennyi jelentése lehet, és hányféle módon használható, milyen módon épülhet be mondjuk egy tárgy metaforaként egy előadásba. Sajnos ennek ellenére sokszor azt látjuk a diákszínháztól találkozókon, hogy a tárgy csak konkrét kellék.

Emlékeim szerint az első igazán meghatározó előadás ebből a szempontból Esterházy Péter *Tizenhét hattyúk* című darabja volt a 2000-es évek elején, abban használtunk már

tudatosan metaforaként tárgyakat. Tehát ott kezdtük felfedezni, hogy ebben mennyi izgalom van. Az osztály ilyen szempontból nagyon képességes volt, nyitottak voltak erre a kísérletezésre. A regény szövegét használtuk föl úgy, hogy nem dramatizáltuk klasszikus értelemben, hanem monológokat mondtak a színjátszók. Ez is segítette azt, hogy egy sokkal elvontabb játéktér és jelenetszervezés jöjjön létre, amiben nem köt minket a realitás. Ez volt az első ilyen jellegű rendezésem.

Aztán néhány éve pedig fölkerült a Ciróka Bábszínház, hogy rendezzek egy előadást. Semmi bábos előzménye nem volt a munkáimnak, nem is értettem, hogy miért gondoltak rám. A társulat látta egy előadásomat, és amikor demokratikusan megkérdezték őket, hogy jövőre kivel szeretnének dolgozni, valamiért bedobták a nevemet. Erre az igazgatóság, Kiszely Ágnes és Kuthy Ágnes úgy döntött, hogy meghívnak rendezni. Amikor elvállaltam, mindent megtettem annak érdekében, hogy amit csinálunk, ne bábos előadás legyen. De végül mégis csak az lett. Ez volt a *Hamupipőke*, 2014-ben. Nem hagyományos bábszínház volt, hanem „tárgyanimáció”. Legalábbis akkor azt hit-

tem, ez az, amit csinálunk –, mindenesetre tárgyakkal hoztunk létre előadást, kidobott tárgyakkal. Nem azért akartam tárgyakat használni, hogy meglepőek legyünk, hanem azt éreztem, hogy a hagyományos bábszínházi gondolkodás elsajátításához nekem út kell. Meg kell értenem, hogy a tárgyakkal, a bábbal való játék rendezőként vagy színészként mit is jelent. Miért érdemes bábót használni? Számomra ezért volt izgalmas az a próbafolyamat, mert minden olyan játékot és formát, amit addig már használtam, megpróbáltam ebbe becsatornázni, közben a színészekről megtanulni azt, hogy ők hogyan nyúlnak egy tárgyhoz, ami nem báb. Azt láttam, hogy a hagyományos bábokat különböző technikákkal kitűnően életre tudják kelteni, de mit kezdenek mondjuk egy kályhacsővel? Ha egy kályhacső lenne a *Hamupipőkében* a mostoha, akkor azt hogy lehet megteremteni? Melyek azok a mozgások, formák, amik egyszer csak életre tudják kelteni valamilyen módon ezt a kályhacsövet? Vagy mi van akkor, ha egy gyűrött papír a Hamupipőke? Egy kidobott, gyűrött, elszakadt papír, vagy ha egy bevásárlószatyor a herceg. Nekem volt fontos bejárni ezt az utat, az alapokról elkezdni, nem pedig kész bábokkal, lezárt koncepciót gyártva létrehozni egy előadást. Szerencse vagy nem szerencse, de olyannyira sikerült, hogy valahogy azt a látszatot ébresztette a bábosokban, mintha én ehhez értenék. Továbbra is azt gondolom, hogy én még mindig ennek a tanulási folyamatnak csak a kezdeti szintjén vagyok, viszont rendkívül érdekel most már a báb, és nagy örömmel vállalom el azóta az egyre sokasodó bábszínházi felkéréseket. Azóta sokféle mást is csináltunk, de igazából továbbra is az érdekel, amikor nem feltétlenül kész, hagyományos, valamilyen már létező technikával mozgatható bábbal jön létre egy előadás. Hogyan lehet megteremteni bármiből az élt úgy, hogy a néző is megértse, az a valami, ami nem volt élő, hogyan vált élővé, hogyan animálódott. És nem kész tényként kezelni azt, hogy bármi, amit mondjuk egy bábelőadásban berakunk a színpadra vagy behoz a színész, az automatikusan élővé válik. Mindig ez az a folyamat, ami azóta is izgat.

– *Van különbség a drámatanári és a rendezői munka között? Amikor fiatalokkal dolgozol, vagy amikor színészeket, bábszínészeket rendezel?*

Én alapvetően drámatanár vagyok, de természetesen darabja válogatja, hogy mikor milyen módszerrel dolgozom. Mondjuk Tatabányán a *Terror* című előadásban, ami nem bábos, hanem felnőtt közönséget megszólító előadás, ott színészi instrukciókat kellett adni, a drámás módszerekre hétrpróbás színészekkel nincs szükség. Nincs is értelme, és nagyon idegen is lenne számukra. De a bábszínházi előadásokban lehetőségeim szerint használok drámapedagógiai lépéseket.

A Cirókában azóta újabb két előadásunk született, a legutóbbi *A lepkeoroszlán* volt, ami egy Dél-Afrikában játszódó történet. A fölkészülés során volt szerencsém ott eltölteni pár napot, ennek hatására az ottani XXI. századi folklórból alakítottuk ki az előadás tárgyi világát. Azt láttam, hogy a helyiek nem dobnak ki igazán semmit, hanem mindent újrahasznosítanak. Nem abban a formában, ahogy az a tárgy kidobásra kerülne, hanem valamit átalakítanak rajta, magát a matériát használják föl, hogy abból más legyen. Én ebben kifejezetten színházi, leginkább bá-

bos gondolkodást láttam. *A lepkeoroszlán* is tárgyakkal épül föl, de már modulált, manipulált tárgyakkal. Fontos volt számomra az előadásban az is, hogy mindig fölismerhető legyen a forrás, hogy mi volt a tárgy eredetileg. Ez a játék, ez a vibrálás izgalmas számomra. A tervezővel, Mátravölgyi Ákossal heteken keresztül néztünk képeket, és hoztam tárgyakat is Afrikából. Maga a díszlet is egy ilyen tárgyból, annak felnagyításából alakult ki. Ezt a logikát próbáltuk megérteni, átültetni a színészekkel a színpadra; nagyon nehéz munkafolyamat volt. Mert például PET-palackokból nagyon sok mindent lehet létrehozni, de nem egyszerű azt eldönteni, hogy ebből mi kerüljön bele a játékba. Két hétig PET-palackokban gázoltak a színészek, egy idő után rettentő fárasztó volt, mert nagyon nehéz volt túllépni azon, hogy ne szemétként működjön a színpadon, hanem egyszer csak átlényegüljön, hogy abból például egy impala szarva legyen. Körülményes, de izgalmas folyamat volt, sok, a drámatanári munkám során is használt kutatással, közös felfedezéssel. Most úgy érzem, hogy a bábszínházi ábécé tanulásában már a B betűnél járok.

(*A lepkeoroszlán a legjobb magyar gyermek- és ifjúsági színházi előadásnak járó Üveghegy-díjat kapta a 2018-as Kaposvári Gyermek- és Ifjúsági Színházi Biennálén – KG*)

Anyaszínházamban, a Kolibriben tavaly volt egy bemutatónk (*Rövidzárlat*), amiben hagyományos, teljes alakos, részben pálcával mozgatott, úgynevezett „muppet” típusú, vagyis beszélő bábokat használtunk. Azzal játszottunk el, hogy ezeket a bábokat egy élő green-box vetítéses technikába helyeztük bele. A néző valójában azt látja, hogy a bábosok zöldbe öltözve, zöld dobozban, zöld háttér előtt egy kamerának báboznak, a teljesen üres térben. Mellettük, a színpad bal oldalán láthatja az élőben montírozott, összevágott képet, amin például a báb egy kanapén ül, egy reggeliző asztalnál van, egy utcán fut éppen, és mögötte mozog a háttér, folyamatosan változik. Ha innen nézed, olyan ez, mint egy bábfilm, amin egyszerre látod a végeredményt mellett a mozgatót és a technikát is. Vagyis transzparens az, hogy mi történik, mint a bábszínházban, mégis pont az adja az izgalmat, hogy a kivetített képen már eltűnik a bábos, ott már „maguktól mozognak” ezek a figurák.

– *Drámatanárként mit tanultál a báboktól? Mire használható az animált tárgy, a báb a drámaórán?*

A gyerek számára különösen izgalmas az a folyamat, ahogy belebújhat valakinek a bőrébe, megértheti egy figura motivációját, indokait, mondatait. Kipróbálhat valamit, ami nem ő. A bábbal ez a behelyezkedés még egy lépéssel távolabb kerül, hiszen csak egy báb az a figura, akit életre kelt, akinek a nevében játszik. Könnyebb fölbátorodnia ezáltal, hiszen mégsem a saját testével hozza létre azt a valakit, hanem egy eszközzel. Színházi értelemben gazdag lehetőségeket ad, másrészt meg sokkal erősebb biztonságérzetet kínál a gyerekeknek.

– *Hogyan működik a báb vagy a tárgyanimáció az ifjúsági előadásokon?*

A Budapest Bábszínház szlogenje, hogy a báb nem korosztály, és ez valóban így van, de ezt nagyon nehéz átvin-

ni a köztudatba. A nézők nagy része kisgyerek korában találkozott bábelőadásokkal, s ha ugyanabba a színházba megy vissza, hogy megnézzen egy ifjúsági előadást, amiben ugyancsak bábok vannak, akkor úgy érzi, hogy ez egy dedó. Tehát hogy ez nem azon a nyelven szól, ahol már ő tart. A felnőttekkel már könnyebb, mert a felnőtt néző – különösen, ha színházba járó – el tudja helyezni ezen a palettán, hogy van felnőtt bábelőadás is.

A középiskolásokkal még egy „gond” van. Míg a kisebb gyerekek sokkal szabadabban tudják használni a fantáziáját, nem köti az értelmezés intellektuális kényszere, addig a kamasz mindent kényszeresen meg akar fejteni. Ez részben az oktatásnak, másrészt a tizenévesek lelki és szellemi fejlődésének köszönhető. Nem engedi meg magának, hogy szabadon, intuitíve fogadja be az előadás által kínált formákat, fordulatokat, meglepetéseket, hanem meg akarja fejteni egy az egyben, mint egy matekpéldát. Sokszor találkoztunk, nem is feltétlenül bábelőadásnál, hanem ifjúságnak készült előadásnál azzal, hogy ha volt valamiféle meglepő formai megoldás, akkor nagyon gyakran rákérdeztek, hogy azt mit jelentett, „mit szimbolizált”?

A Karinthy Színházban csináltunk régen egy *Árvácska* előadást, és abban volt egy jelenetünk, amiben Csörét megerőszakolja az egyik szomszéd gazda. Ezt mi úgy oldottuk meg, hogy a Csörét játszó lány, aki egy felnőtt nő volt, gyertyába állt egy asztalon, fölemelte a lábait, egy férfi színész odaállt mögé, levette a lánynak a cipőjét és főlhúzta a saját férfi cipőjét a lány lábára, valamint a nyakkendőjét beletömte a szájába. Ennyi történt. Semmi nem hangzott el, nem volt nyögődölődés, semmi más utalás. Egy alkalommal megkérdezték a fiatal nézők az előadás után, hogy a „megerőszakolós” jelenetben miért cserélte ki a férfi a cipőjét a női cipővel. Akkor visszakérdeztem: „Honnan tudod, hogy megerőszakolós jelenet volt?” „Mért, nem az volt?” „De, az volt.” Vagyis megértette a jelenetet, csak azt hitte, hogy van még egy jelentése, amit nem értett. Pedig ez egy tárgyjáték volt, a tárgy mesélt el valamit, csak közben nem vette észre, hogy már értelmezte és be is fogadta, és hatott is rá. Középiskolásoknál azt gondolom, hogy a báb és a tárgyanímáció ezért működik nehezebben, mert kicsit kötöttebb a gondolkodásuk.

– *Melyik az az alkotói folyamat, amiről azt gondolod, hogy a legmeghatározóbb volt számodra a bábszínházban?*

Ez a *Hamupipőke* volt, mindenképpen. Ez az az előadás, aminek sokszor szokták tőlem elkérni a felvételét, időnként itt-ott oktatják is. Annyira a partvonalról érkeztem be ebbe a világba, hogy nem kötötte semmiféle hagyományos bábos gondolkodás a fantáziámat, és óvatos se voltam. Emiatt tűnik úgy, hogy olyan előadást sikerült létrehozni, ami bizonyos értelemben újdonságot hozott és belépőt adott a bábszakmába. Nagyon furcsa, hogy a mai profi színházi világban a bábos szakma teljesen zárt szigetként működik. Az élő színházi mozgásban résztvevők nem ismerik ezeket a művészeket. Pedig ezek az alkotók húsz, harminc, negyven éve pályán lévő, szakmailag nagyon komoly figurák. A bábszínházi találkozón, például Kecskeméten olyan hihetetlenül erős a szakmai

minőségvédelem, hogy az párját ritkítja. Nem kell mindenki vel egyetérteni, de látszik, fontosnak gondolják azt, hogy minden egyes előadásnak az újdonságait vagy hibáit megvitassák, megbeszéljék. Ha bábfesztivál van, akkor a bábos szakma nagy része ott van végig az egész fesztiválon. Egészen különleges világ, és nagyon vonzó ebből a szempontból is. Nagyon-nagyon vonzó.

– *Ki tudnál emelni a bábszakmából olyan alkotókat, bábszínészt, tervezőt, rendezőt, akik hatottak rád?*

Magyarországon rendkívül nehéz úgy kimondani neveket, hogy az ember ne sértse meg azokat, akiket nem mond ki. Inkább a tervezőket emelném ki, mert azt látom, hogy a tervezőkön nagyon-nagyon sok múlik, hiszen ez nagyon erősen vizuális műfaj. Nem elég, hogy jól nézzen ki a báb, kell azt is tudni, hogy mitől fog jól mozogni, ami súly kérdése, hogy mennyire nehéz a feje, a lába. Ha túl könnyű a lába, akkor nem lehet vele jól járni, ha túl nehéz, akkor nem mozdul. Vagy az a kérdés, hogy hogyan lehet belenyúlni a bádba. Mindegy, hogy milyen technika, a lényeg, hogy fogja meg, hogy az annak a színésznek a kezére stimmeljen. Ha túl nagy, akkor lötyög, ha nem fér bele az ujjja, akkor sem tudja mozgatni. Annyi kicsi vetülete van a tervezésnek, és ezt nagyon fontos tudni. Mátravölgyi Ákossal, aki bábtervező, díszlettervező, jelmeztervező, a *Hamupipőke* kapcsán kezdtünk el együtt dolgozni, azóta szoros alkotói viszony alakult ki közöttünk. Könnyen és jól értjük, jól inspiráljuk egymást, szoros a barátság is. Egészen fantasztikus és kivételes az a gazdagság, amivel a bábtervezők gondolkodnak. Grosschmidt Eriket említhetem, akinek egészen gyönyörűségei terei, díszletei és bábjai vannak. Nagyon tetszik Boráros Szilárd egyrészt végtelenül profi, közben nagyon játékos gondolkodása. Még két alkotó jut eszembe, az egyik Orosz Klaudia, aki ezt tanítja a Magyar Képzőművészeti Egyetemen is, és szerintem fantasztikus ügyei vannak, például a legutóbb *Az óriáscsecsemő*. A másik pedig a Hoffer Karsci, aki részben rendezőként is dolgozik. Benne egyesül ez a két szakma, rendezőként, de sokszor csak tervezőként vesz részt előadásokban, szerintem gyönyörű és fantáziadús dolgokat hoz létre. Én igazából őket emelném ki, és hát persze van nagyon sok rendező, de én most maradnék a tervezőknél, mert szerintem az igazi kalapemelés, az nekik jár.

– *A rendezés mellett vendégtanárként tanítasz a St. Patrick's College-on és a Dublin City University-n. 2016-tól az utóbbi intézmény PhD hallgatója is vagy. Van vagy lesz köze ennek a bábjátékhoz?*

Egy alkotói folyamat, egy műalkotás létrehozása a PhD dolgozatom tárgya. A disszertáció az alkotói folyamat tudományos háttéréről fog szólni, de a PhD része lesz maga a műalkotás létrehozása is. Az adaptáció a téma, hogy miként lehet bábszínpadit változatot írni egy nagyon komplex regényből. Ez nem csak a dialógok megírását jelenti, hanem azt, hogyan lehet bábnyelvre vagy egyáltalán színpadit nyelvre átfordítani a történetet.



Drámapedagógia a bábszínpadon

– avagy bábrendezői rácsodálkozások tantermi előadások létrehozása kapcsán –

Csató Kata

Vajon a drámapedagógiai előadások a színházat tartják szem előtt, vagy a pedagógiát egy előadás létrehozásakor? És ezt a kérdést szeretném a bábszínházi előadások alkotóinak is feltenni: vajon a színházat vagy a bábót tartjuk szem előtt egy bábszínházi előadás létrehozásakor? Vajon van hasonlóság a bábszínházi és a drámapedagógiai / színházi nevelési előadás létrehozásának folyamatában?

Nem érzem magam kompetensnek az első kérdés megválaszolására. A második kérdés megválaszolására talán nem ez a cikk a megfelelő fórum, de a harmadik kérdésre szívesen válaszolok. Sokkal több közös vonást vélek felfedezni e két színházi műfaj között, mint gondoltam volna. De mielőtt kifejteném gondolataimat, pár szót szeretnék ejteni a drámapedagógiai tapasztalataimról mint bábszínházi rendező: régóta követem mind a Káva, mind a Kerekasztal előadásait. Eleinte mint néző, majd Romankovics Edit kért meg, hogy az *Istenek ajándéka* (2002) című drámapedagógiai előadás létrehozásakor (mely előadás rendezője ő maga volt), hogy segítsék a tárgyanimáció kitalálásánál, alkalmazásánál; majd a szintén általa rendezett *Gilgames* (2006) című drámapedagógiai előadásban működtem közre mint bábos konzulens. Ez a szakmai irány pár éve fordult meg, amikor én kértem meg őt, hogy a szombathelyi Mesebolt Bábszínháztól kapott felkérésre, miszerint rendezzek egy bábos tantermi előadást, legyen segítségemre mint drámapedagógiai asszisztens. Elég korán eldőlt, hogy a *Tamás könyve* (2016) című képzőművészeti albumot fogjuk színpadra adaptálni. Ezt a döntést aztán egy hosszabb időszak követte, amikor is több beszélgetés alkalmával futottunk neki az alap dramaturgiai ív kérdéskörének. Számomra talán az egyik legkreatívabb része volt ez a próbafolyamatnak. Mindezt még jobban alátámasztotta, hogy a *Tamás könyve* bemutatója után Kovács Géza, a szombathelyi Mesebolt Bábszínház igazgatója azonnal felkért minket egy második bábos tantermi előadás létrehozására, mely felkérés a tavalyi évad második felében realizálódott: *Oszkár és Rózsa mami* (2018) címmel.

Mindkét rendezésemnél nagyon nagy segítségemre volt Eda. Csodálatos volt látni, hogy számára szintén ugyanazok a kérdéskörök élveznek prioritást, mint nálunk bábosoknál, csak egy kicsit máshogy. Az eredeti műben rejlő problematika kibontakoztatására mi a megfelelő eszköz? Nálunk bábosoknál ez az első kérdés, megválaszolása sok esetben egy konkrét bábtechnika hozzárendelésével jár együtt – alulról vagy felülről mozgatott bábót akarunk használni az előadásban, esetleg óriásbábót? Vagy akár onnan is nézhetjük, hogy mennyire legyen figurális a báb, teljesen emberszerű mozdulatokat tudjon végrehajtani, vagy sem? Vagy in-

kább az absztrakció felé szeretnénk törekedni, és akkor nem a figuralitása számít, hanem a bábok anyaga, anyagisága, színe stb.? De akár az is lehet egy kiindulópont, hogyan akarjuk-e a mozgatót láttatni, vagy nem? Legyen neki egy külön szerepe? És ha igen, azzal mit szeretnénk alátámasztani? És még sorolhatnám a kérdéseket.

Az Edával eltöltött beszélgetésekkor mindig a fókusz mielőbbi meghatározására törekedtünk, ami mindkettőnk munkáját igen előlendítette. Ahogy megtaláltuk a *Tamás könyvé*nél a *családi titok* nevű fókuszpontot, azonnal tisztázódott minden. Ugyanis előtte sokáig a *holokauszt* nevű fókuszpontra próbáltuk az előadásunkat felépíteni, de valami mindig kilógott, nem stimelt. Aztán az apa-lánya viszonyrendszerrel kezdtük el boncolgatni, és innen jutottunk el a családi titokig, ami aztán az előadásunk dramaturgiai ívének fő mozgatórugója lett, mind vizuális szempontból, mind a dialógus szempontjából, mind az előadást követő drámás játékok szempontjából.

A *Oszkár és Rózsa mami* esetében egyszerűbb volt a fókuszpont meghatározása, hiszen maga az alapmű annyira egyszerűen és tisztán beszél a halálról, hogy mind a ketten megállapítottuk: nem is kell ennél pontosabb kulcsszó az előadásunkhoz. Ugyan a fókusz nem csak a vizualitás dramaturgiájának tisztázására szolgál a bábrendezők esetében, hanem magának a bábnak mint eszköznek a megjelenésében, illetve megjelenítésében, ezért úgy gondolom, hogy mind a két előadásnál különösen fontos, hogy a báb egy nem élő jel, jelenít meg, így aztán még több szimbólumot, jelentést, kódot tud magában sűríteni. Hiszen nekünk bábosoknak hangsúlyosabban kellene törekednünk a bábok színpadon lévő jelenlétének analizálására. Nem egyszerűen egy emberi, állati, stb. utánzatról van szó, hanem egy élettelen élővé válásáról a nézők szeme láttára. Számomra ugyanis ez a folyamat a bábszínház kvintesszenciája.

A mi előadásaink esetében: a *Tamás könyve* realizációban a holokauszt alatt eltűnt / meghalt testvér jelenik meg a húgát játszó színésznőnek bábos alakban, akinek kilétéről egészen egy fénykép megtalálásáig nem tudott. Az *Oszkár és Rózsa mami* című projektünkben egy rákbeteg kisfiú utolsó 10 napját láthatjuk, aki próbálja megérteni és feldolgozni a halálát egy kórházi nővér segítségével – itt a kisfiú a báb és az őt segítő kórházi nővér az élő szereplő. A fókusz meghatározása Eda munkája kapcsán szintén nem csak a drámás játékok adta lehetőségek szűkítéséül szolgált, hanem az előadásban felmerülő problematikák sűrítésére, és a nézők – jelen esetben a tanulók – aktivitásának irányítási alapját is jelentette.

És akkor máris megérkeztünk a következő közös hal-
mazhoz, a korosztályi kérdésekhez. Úgy gondolom,
hogy mind a két színházi műfaj számára igen fontos
tényező a korosztályi sajátosságok figyelembevétele,
bár ezen a területen én sokat tanultam Edától. Mivel fő-
leg intézményeknek rendezek, ezért én általában egy
burokkal találkozom, ami a színházi nézőtérben létezik.
Ugyanaz a korosztály máshogy reagál egy előadásra
egy színházteremben, vagy annak nézőterén, mint kint
az iskolákban, osztálytermekben. Ugyanazok a gyere-
kek más eszközökkel vonhatóak be egy színházi elő-
adás kapcsán a saját életterületükben, mint egy színházi te-
remben, legyen az bármilyen kicsike. Nem beszélve az
aktivitásról. Nagyon hasznos tanácsokat kaptunk, mi-
lyen módon lehet, kell egy tizenhat éveset megszólítani,
hogy utána kedve legyen megszólalni, tovább analizál-
ni, játszani, alkotni, és mik azok a mondatok, eszkö-
zök, amiket kerülni kell, mert a teljes bezárkózáshoz,
az inaktivitáshoz vezethetnek.

A két közös munka után meg kellett állapítanom, hogy
mi a fantáziabirodalmunkból kikacsintva látjuk, pró-
báljuk megérteni a mai fiatalokat. És bár készítünk
olyan előadásokat, amiket nekik címzünk, nem találko-
zunk velük nap mint nap – mint a drámapedagógusok,
a színész-drámatanárok. Döbbenetes volt megtapasztal-
ni, hogy a mai tizenhat évesek, akiknek az első elő-
adásunk készült, mennyire komplexen gondolkoznak a
világról és milyen pontosan látnak egészen összetett
dolgozatokat. Hihetetlen milyen értelmesen fogalmazták
meg kérdéseiket és milyen merészen akarnak róla be-
szélni – természetesen nem mindenki extrovertált, de
voltak többen, akik csöndesen nézték az előadásunkat,
majd csöndesen hallgatták az azt követő drámás fel-
dolgozó részt, és csak néha-néha szólaltak meg, akkor
viszont túlpontosan. És ugyanilyen jó élményben volt

részünk a második előadásnál is, amit 10 év körüli gye-
rekeknek ajánlottunk. Szintén meglepetten álltam és
hallgattam, hogy milyen nyíltan beszélnek a halálról és
nem röhögcsélnek és nem bagatellizálják el a témát,
hogy fogyaszthatóbb legyen, hanem ugyanolyan kom-
olysággal és őszinteséggel, merészséggel beszélnek
róla, mintha ez nem egy tabutéma lenne, amint nekünk
 felnőtteknek.

És akkor érdemes a témáról egy pár szót ejteni. Szerin-
tem mindkét műfaj számára kiemelten fontos, hogy a
megszólított néző térjen vissza, ha nem is ugyanabba a
színházba, de megszeresse ezt a „szórakozási” lehetősé-
get. És most direkt tettem idézőjelbe ezt a szót, mert
nagyon jó volt látni, hogy a számunkra kijelölt óvodás
korosztályon túl is értékeli a gyerekek, fiatalok, tanu-
lók a bábszínházat. Mindezt úgy gondolom a témavá-
lasztással értük el. Komoly témát ajánlottunk fel és
komoly módon, ha tetszik „felnőttesen”, együttműkö-
déssel, közösen dolgoztuk fel azt az előadás után.
Olyan sok minden van, amiről nem szabad beszélni,
pedig kellene. Rengeteg kétség, kérdés él a gyerekek-
ben, fiatalokban, tinikben és nincs hol megkérdezni,
hát legyen a színház az a helyszín – ha még nem is egy
intézmény az, hanem egy előadás, ami odautazik hoz-
zájuk, a tantermükbe –, ahol feltehetik ezeket a kérdé-
seket, ahol kimondhatják a gondolataikat és ahol
szembesülhetnek ezekkel a dilemmákkal.

Hosszú út volt mind a két bemutatóig, de azt gondo-
lom, minden szempontból megérte ezt a hosszú utat
végig járni. Hiszek abban, hogy ez a két színházi műfaj
a hasonlóságaival erősíteni tudja egymást és a külön-
b-ségeivel pedig kiegészíteni. Még sok felfedezni valóm
van a drámapedagógiában, így nem tudom zárni sorai-
mat egy frappáns mondattal, csak annyit szeretnék még
hozzátenni, hogy várom a következő élményrendezést.

Bábjátékos a párbeszéd ingoványában

Kovács Géza

Nehezen fogtam hozzá jegyzetem megírásához. Az alapvető nehézséget az jelentette, hogy egy drámapeda-
gógiai szaklap számára fogalmazzak meg dolgokat, én, aki nem foglalkoztam soha drámapedagógiával. Igaz,
több évtizede része életemnek a dráma mint műfaj, s a pedagógiával is kisebb-nagyobb rendszerességgel fog-
lalkozom. Ezek mellett a Mesebölt Bábszínházban is létrehozunk olyan előadásokat, melyek valamilyen
formában kapcsolódnak a drámapedagógiához / színházi neveléshez. Ám én ezekre az előadásokra inkább
úgy tekintek, hogy ezek a párbeszéd területei. Párbeszéd a néző-gyerek és a színház között. Egy olyan párbe-
szédé, amely oda-vissza hat, a kölcsönösségre épít. Közösségi színházi forma, amely nem egyszerűen közön-
ségként tekint a nézőre, hanem társként, akivel közösen haladunk előre a kíváncsiság terepein. A kíváncsisá-
gán, amelyben kíváncsivá teszünk egy olyan korosztályt a bábszínház műfajára, amelyik alapvetően egyálta-
lán nem kíváncsi reánk. Úgy tesszük ezt a műfaj eszközeivel, kifejezési formáival, hogy közben kíváncsiak
vagyunk az őket foglalkoztató kérdésekre, véleményekre, gondolatokra. Olyan témakörökben nyitunk párbe-
szédet, mint a holokauszt, a családi titkok, elhallgatások, a halál s a természetvédelem.

Azt gondolom, hogy az általunk választott előadásformákban sokkal erősebbek a bábszínházi elemek, mint a
drámapedagógiai tudatosság, de elengedhetetlen elemei ezeknek az előadásoknak az alkotói-, színészi párbe-
szédkészség.

S máris elérkeztem a jegyzet ama részéhez, hogyan is működik a párbeszédet alakító bábszínész szerepe ezekben az előadásokban. Itt tágabbra kell nyitnom a kaput, túl kell lépnem saját előadás-tapasztalatainkon, mert általánosan a bábszínészről kell beszélnem, aki tanulmányai, szerepei, tapasztalatai során szerzi meg a párbeszédre való alkalmasság képességét. Ennek taglalása szükségessé teszi, hogy beszéljünk a képzésről, a bábszínész alkotási folyamatáról, a játék örömről, a bábon keresztül való kommunikáció képességéről, az improvizációs készségről... Egyszóval, sok mindenről.

A bábszínházaknál dolgozó színészek nagy többsége „fél a gyerektől”. Fél a valós párbeszéd kialakításától, kialakulásától. Ennek több oka lehet, de alapvetően a képzés hiányosságát jelzi. Úgy kerülnek ki végzett bábszínészek az egyetemi képzésből, hogy valóságosan nem találkoztak gyerekekkel, nem volt lehetőségük élő, lélegző tapasztalatszerzésre, a gyermekpszichológiában való jártasságról már ne is beszéljünk. Nem akarok igazságtalan lenni a fiatalabb generációval, mert igaz ez a tapasztalatlanság az idősebb korosztályra is. Hogyan alakítható, formálható ez az odafigyelő, információt átadó, információt befogadó kölcsönösség néző és színész között? Ha a bábszínházi technikák között keresgélek, az egyik lehetséges tanulópálya a vásári bábjáték. Életteli, friss, dinamikus, egyszerre interaktív és kontrollált, szabadon áramló és kötött. A jó vásári játékosnak egyszerre működik a külső és belső füle. Egyszerre ad terepet a nézői reagálásoknak, beépíti azokat a játék folyamatába és gátat is szab azoknak. A legtisztábban ebben a játékformában kitapintható az áradó játéköröm, ahogy a színész visszavonul a báb fedezékébe, átadja magát annak a kis fából faragott fickónak. Eggyé válnak, s kívülről már nem lehet látni, ki vezeti a másikat. Váratlan cselekvésekkel, szöfordulatokkal él játékos és báb. Igen, ámde előáll egy paradox helyzet is, miszerint a tökéletes átélés, egyesülés mögött ott lapul egy végtelenül precíz, kontrollált munka. A fent látható és a lent tapasztalható dolog nem ugyanaz. Egyszerre van jelen a paraván alatti technikai manipuláció és a paraván feletti átlényegülő életadás, s mindez egy olyan játékdramaturgiába helyeződik bele, amely természeténél fogva igényli, sőt, mi több generálja a nézővel való párbeszédet. A félreértés elkerülése végett: nem a primer néző-provokációról beszélek, amely a középszer jellemzője. Talán kiolvasható a fentiekből, hogy erre a nagyon összetett színházi formára – a vásári bábjátékra – mint iskolára tekintek ebben az esetben. Egy lehetséges és szükségszerű munkafolyamatként, ami bevezet a játék örömébe, az improvizációk világába, az ártatlanság gyermeki, kegyelmi állapotába. Képpé teszi a bábszínészt a bábon keresztüli kommunikációra. Ennek okán is folyamatosan keresem a gyermeket, a vásári bábjáték általam játszott, rendezett, írott előadásaiban, aki találkozni képes a kinti gyermekkel. Tudom, hogy csak akkor jöhet létre tökéletes összhang a kint és a bent között, ha a színész gyermeki tisztasággal, naivitással, játékkedvvel képes a figurából megszólalni. Ekkor alakulhat ki egyenrangú párbeszéd.

Túl a vásári játékon, létre kell hoznunk azokat a helyzeteket színészeink számára, amikor villanypásztor nélkül, közvetlenül találkozhatnak a nézővel, amikor közösséggé képesek velük válni. Ezekben a találkozásokban letisztul a színészi játék, őszintévé válik a színész.

Tapasztalataim a Mesebolt Bábszínház előadásain keresztül

Az első párbeszédre alapuló kísérleteinket az hozta elő, hogy megsegítsük a nézői befogadás folyamatát. Tapasztalataink azt mutatták, hogy sok előadásunknál szükségesek az előkészítő vagy feldolgozó foglalkozások, hogy a gyerekek megfelelő módon tudják befogadni a látott előadást. Szomorúan tapasztaltuk, hogy sokszor még a címét se tudták annak az előadásnak, amire megérkeztek hozzánk, s nem a bábszínház hibájából (évek óta bő információs anyaggal látjuk el a pedagógusokat). Féltetni kezdtük legértékesebb előadásainkat, és a nézőt, a gyermeket is. Párbeszédbe kezdtünk saját védelmünk okán, és a gyermekek védelmében. Egyre sűrűbbek ezek az alkalmak különböző iskolai korosztályoknak. Beszélgettünk mi is, és segítségül hívtunk drámapedagógusokat is. Ezek az alkalmak indítottak el egy folyamatot, melynek eredményeként létrejött a *Trója*, a *Tamás könyve*, az *Oszkár és Rózsa mami*, *A mesélő fák kertje* s a *Ki vagyok én?* című előadások. Ezek már tudatosan építettek a drámapedagógia eszközeire, s használták azokat. A bennük szereplő színészek egyre bátrabban néztek a gyermekek szemébe, tettek fel kérdéseket és vártak kérdéseket. A munkák során külsős drámapedagógusokkal tartottunk workshopokat.

Tudom, nem leszünk soha drámapedagógiai műhely. Nem is ez a célunk. A bennünk és bennem motozó kíváncsiság vezet ezekre az utakra. Bábszínház vagyunk, ahol napról napra tanuljuk, újra és újra megfogalmazzuk a gyermek tiszteletét, a vele való párbeszéd szükségességét.

Köszönet Kovács Ildikónak¹!

¹ Kovács Ildikó (1927-2008) bábszínházi rendező, szakíró

„Báboztam a gyerekeknek, Tanárnő!”

bábpedagógia a felsőoktatásban – a bábjáték oktatásának főbb szempontjai
az Apor Vilmos Katolikus Főiskolán

Székely Andrea

Bábpedagógia Magyarországon

A bábjáték, bábmódszertan oktatása a magyarországi pedagógiai főiskolákon több évtizedes múltra tekint vissza. Általában az óvodapedagógus képzésben kap erős hangsúlyt, a tanítók számára sajnos csak néhány helyen kap teret. Így is nagyon fontos, hogy megjelenjen a pedagógiai képző intézmények repertoárjában. Újabb kezdeményezések, hogy a főiskolákon a kisgyermekgondozó, illetve a szociálpedagógus hallgatók is betekintést nyerjenek a bábjáték lehetőségeibe.

Hallgatói elvárások és félelmek

A bábjátékkal való találkozás a pedagógusképzésben sok diák számára örömmel teli várakozás, de többeknek nem várt, főlegesen, esetleg közömbös érzést kiváltó tantárgy. Az elvárások szintjén „készítsünk bábokat és tudjunk mesét dramatizálni” a főbb gondolatok. Ugyanakkor a hallgatók a félelmeket, a gátlásokat is megfogalmazzák: „nem merek beszélni, nem tudok jól szerepeket alakítani, nem is tudok rajzolni, énekelni”.

A hallgatói elvárások a sémák szintjén jelennek meg. Konkrét, gyorsan megtanulható, könnyen alkalmazható tudást várnak. Viszont a cél az, hogy az ismeretek, a főbb szempontok elsajátítása után *önállóan, alkotóként tudják alkalmazni a bábjátékot* a foglalkozásokon, tanórákon.

A tanári, a pedagógus pályára való felkészítés komplexitása

A pedagógusnövendékeket arra kell felkészíteniük a képző intézményeknek, hogy kiváló elméleti tudással és hatékony, széles módszertani repertoárral rendelkezzenek, s mindezt jól használják a gyerekközösségekben. Tehát az igazi cél, hogy *a gyerekközösségekben tudják alkalmazni az oktatott módszert*, de ehhez a tanárnak olyan pedagógiai metodikát kell alkalmaznia, amely átélhetően, meggyőzően adja át a szaktárgyról elsajátítandó tudást és annak gyakorlati alkalmazását. Ez komplex feladat. Az adott tárgynak, jelen esetben a bábjátéknak a lényegét olyan módon kell közvetíteni, hogy a *hallgató átélhesse a tárgy fontosságát és majd a gyakorlatban is jól tudja alkalmazni*.

Hogyan lehet ezt elérni?

A tanár feladata a „hogyan” megtalálása. Az első lépés, az ellenérzések, rossz élmények feltárása, a megbeszélés, és a *közös gondolkodás* elindítása. A következő lépés a diákokban a bábjátékról kialakult kép kitágítása. Ez különböző érdekes *animációs gyakorlatok* bemutatásával, kipróbálásával lehetséges. A feladatok lehetnek tárgyjátékok, kézzjátékok, akár lábjátékok is.

„A nézetek feltárásával eredményesebbé és hatékonyabbá válhat a képzés, mert a belépő hallgatók nézeteinek megismerése a képzők számára is tudatosabb tervezést tesz lehetővé, a képzési folyamat eredményesebb, valamint a képzési követelmények pontosítását és értékelését segíti elő.”¹

Az első bábjáték órán fontos tudni, hogy milyen akadályokba ütközhetünk, milyen ellenállást, kellemetlen bábos élményeket, rossz érzéseket kell feldolgozni, átformálni a foglalkozások során. Ezt a nézetet, az előzetes hallgatói elvárást kell átalakítani a tanárnak olyanná, amely a *bábjátékot varázslatos világnak, a lehetőségek csodálatos terének*, a sokszínűségnek, a kreativitás kibontakoztatásának, a gyerekek megismerésének, a velük való kapcsolatépítés egyik legfontosabb eszközének mutatja be.

Módszerek

A játék

A bábmódszertan, bábpedagógia oktatásában a legfontosabb, hogy a diákok számára a bábozás *JÁTÉK legyen, és az is maradjon*. A felszabadult játékban könnyen jönnek a gondolatok, az érzések, s ezek megfigyelése által tudatosíthatunk folyamatokat. A bábos játék *szimbolikus* kifejezési formája segíti az *indirekt módon való önkifejezést*, a problémák feldolgozását. A képzés *bábos improvizációkkal, az animációs műfaj sokszínűségének* bemutatásával, tárgyakkal, eszközökkel, anyagokkal, formákkal való játékokkal kezdődik, amelyek feloldják a hallgatókban meglévő gátlást. A 3-4 fős *kiscsoportokban* végzett feladatok, játékok bemutatásával tudják inspirálni, bátorítani egymást. S ha már bátrak a játékban, akkor jöhet a konkrét technikák sokféleségének megismerése, az egyes irodalmi, zenei témák elemzése, a gondolatok képi megfogalmazásáról való közös gondolkodás, a tervezgetés, a dramatizálás fontos lépései, az önkifejezés fontosságának kiemelése, az alkotásra való bátorítás.

Elkerülhetetlen a gyerekekre való hatások szempontjainak végiggondolása is, a megszólítás formáinak megtalálása, az érdeklődésük szerinti témák sokféleségének átbeszélése.

Amennyiben a bábjátékról, a bábpedagógiáról is úgy gondolkodunk, hogy a pedagógiai hatásában is egy *komplex művészeti ág hatásmechanizmusa* érvényesül, akkor ezt az első perctől képviselnünk kell az órákon. Meg kell teremteni a kreatív ötletekre és azok befogadásra *nyitott állapotot*. A játékosság, a felszabadultság, a képzőművészeti megoldások megtalálása, az anyagokról való tudás alkalmazása, a színek, a mozgás, a szövegritmus, hangsúly, előadásmód, a dramaturgiai ötletek, a zenei lehetőségek kipróbálása, tudatosítása és maga az animációs technika sokszínűségének alkalmazása a *„mindenórán”* munka része.

Egymástól való tanulás

Az egymástól való tanulás kihagyhatatlan módszere a művészetoktatásnak és a művészeti módszerek tanításának, s ennek kiváló közösségépítő hatása is van. Az esetlegesen nehezen kibontakozó, megnyilvánuló hallgatók is meg tudják mutatni magukat, több figyelmet is kaphatnak az adott közösségben. Később saját tapasztalataikat tudják majd alkalmazni az adott gyerekközösségekben belül.

A bábórán az improvizációs gyakorlatok kiosztása után a kezdeti meglepődés átalakul nyüzsgéssé, nevetéssé és próbálkozásokká. Ilyenkor a *tanár figyel, néz*, esetleg elővesz egy-két új tárgyat, felkínál egyéb lehetőségeket. Majd az egymás kis etűdjére való *rácsodálkozás viszi tovább az alkotói folyamatot*, az ad újabb energiát a további kísérletezéshez, ötleteléshez. Nagyon intenzív ez a szakasz, és jól előkészíti a további munkát. Rövid idő alatt képes a tanár más perspektívába hozni a bábjátékról kialakult előzetes tudást.

Elemzés, visszacsatolás, megbeszélés

Az elemzés kétféle formában is jelen van a tanórákon. Az improvizációs játékok során a legfontosabb szempontokat lehet tudatosítani. A gyakorlati feladatokban rá lehet mutatni összefüggésekre, a jól sikerült megoldásokra, az ötletfoslányokra és az esetlegesen átélt nehézségek megoldására. A másik nagy terület az irodalmi, zenei művek feldolgozása. A kiválasztott prózai, lírai, vagy zenei anyag műelemzését mindenképp el kell végzeni. A versek, dalok játékos feldolgozásának folyamatában a hallgatók ráéreznek arra, hogy *nem szöveget illusztrálnak, hanem hangulatokat, érzéseket fejeznek ki* képekben, mozgásban, a hangok és a ritmikus elemekkel szerves összhangban. A hintázás örömet, a nap melegét, a szél játékoságát vagy hűvösségét kell megéreznünk egy-egy dal vagy vers bemutatásában.

Az elemzés nem véleményezés, nem megbélyegzés. Adott szempontok alapján, kérdéseket feltéve, észrevételeket összegezve adunk visszajelzést a hallgatói munkákról. Amennyiben ez jó, oldott hangulatban történik, hatékony és alkalmazható lesz, de nagyon kell figyelni az egyéni érzékenységekre.

A *pozitív visszajelzés* nélkülözhetetlen, hiszen szinte mindenki először találkozik hasonló bábos feladatokkal. A megbeszélések során az *alkotói, pedagógiai folyamatokat, a hatások rendszerét* megismerjük, s így könnyebb lesz elhelyezni a bábót a gyerekek mindennapi tevékenységében, a különböző ismeretek átadásában, elsajátításában, a készség-, és képességfejlesztés egyes ágaiban és szaka-szaiban.

Élménynyújtás

Lehetőség szerint próbálkozzunk *színházi előadásra, kiállításra* elvinni a csoportot, s a látott előadást, kiállítást elemezni a hallgatókkal közösen, és egyénileg írásban is. A közösség építése és az egyéni élmény átélése szempont-jából is hasznos program lehet.

Tartalom – téma

A pedagógiai bábjáték oktatásában számos elengedhetetlen témát tanítunk, ezek változatosak, sokszínűek. Az ismeretek átadása gyakorlati úton történik, különféle feladatmegoldásokkal, sok elemző beszélgetéssel. Témák (a teljesség igénye nélkül!):

a bábu, mint

- a kommunikációt segítő eszköz
- a fantázia és a képzelet megnyitásának eszköze
- a készség- és képességfejlesztés eszköze
- az érzelmi azonosulás egyik tárgya
- az önkifejezés eszköze

a bábu közösségteremtő képessége

a bábu terápiás hatása

a bábjáték indirekt hatása

bábtörténet, a bábu lelke

a bábtechnikák megismerése

a bábtechnikák mint a gondolatok közvetítésének, az érzések kifejezésének eszközei

a bábjáték kapcsolata az irodalommal, a zenével

a bábu humora

a bábu, a stilizáció, az absztrakció

a bábjáték komplexitása

bábjáték és kreativitás

a bábu jelenléte a gyerekek mindennapi életében

a bábbal játszó felnőtt, pedagógus, színész

a bábbal játszó gyermek választott szerepei, jelenetei:

improvizációk és felidézések

bábelőadás megtekintése intézményen belül, illetve

színházi körülmények között

a színházi nevelés első lépései

Eredmények

A kurzusokat önálló vagy csoportos jelenetek bemutatása zárja, amelyhez foglalkozástervek is készülnek. A *saját alkotások* eljátszása izgalmat jelent a hallgatóknak, s ez igazi *ünneppé varázsolja a „vizsgaalkalmat”*. Itt összegződik az a sokféle tudás, amit elsajátítottak a hallgatók, érvényesül az egymástól tanulás módszere, s egymásnak is élménnyé varázsolják a záró eseményt.

A képzés során az egyik legnagyobb eredmény az, mikor a gyakorlatot vezető tanároktól kap visszajelzést a bábjátékot oktató pedagógus, hogy milyen *kreatívan alkalmazták a bábót* az oktatási, nevelési intézményben a hallgatók, illetve, amikor a hallgató visszajelez, hogy *„Báboztam a gyerekeknek, Tanárnő, nagyon szerettem!”*

¹ Dudás Margit: Pedagógusképzésbe belépő hallgatók in: Pedagógusképzés 2005. 3. p. 41.

Élő tárgyak színháza

– közelítés a báb felé három lépésben –

Végvári Viktória

Arra kérem az olvasót, hogy játsszon velem! Játsszon velem bábszínházat – ezúttal olyat, ahol nincs paraván, megkonstruált bábfigura, nincs szöveg vagy bonyolult mozgatótechnikák. Olyan játékokat ajánlok kipróbálásra, amelyek nem igényelnek bábos tapasztalatot, de talán alkalmasak arra, hogy rajtuk keresztül megismerkedjünk a bábművészet néhány fontos alapvetésével.

Bábok, tárgyak, cuccok. *Első lépésként pakoljunk ki a táskánkból vagy a zsebeinkből. Rakjuk magunk elé a tárgyainkat, és alaposan figyeljük meg őket. Mit mesélnek rólunk a tárgyak? Kevés tárgyat hordunk magunkkal vagy sokat? Milyenek ezek a tárgyak – milyen korúak, stílusúak, milyen anyagból készültek, van-e történetük? Kötődnek hozzájuk érzelmek? Ha egyet választhatnánk közülük, melyik lenne az, és miért? Melyik az a tárgy, amelyik leginkább jellemez engem? Készítsünk egy asztalon installációt a tárgyainkból, figyeljük meg, milyen jelentése lehet a tárgyak térbeli elhelyezésének, csoportosításának.*

A bábszínházat nevezhetjük a tárgyak színházának is. Ez a színház az emberi életet keretező élettelen tárgyak világát helyezi a középpontba, olyan színház, amely tárgyakon keresztül közöl vagy mesél történetet.

A tárgyak színháza az anyagi világhoz való viszonyunkra kérdez rá. Azt firtatja, hogyan és mire használjuk a tárgyakat, és hogyan hatnak azok ránk, legyünk bár kóros gyűjtögetők vagy az extrém minimalizmus hívei.

A tárgyakon keresztül történő vagy a tárgyakkal való játék paradox módon mindig az „emberi” mibenlétével foglalkozik, azzal például, hogy személyiségünk milyen részeit delegáljuk ki vagy osztjuk meg a tárgyainkkal. Gondolhatunk itt akár arra is, hogyan befolyásolja társas kapcsolatainkat mobiltelefonunk elvesztése, vagy mit közlünk magunkról az öltözködésünkkel.

Másrészről a tárgyak vizsgálata ráirányíthatja a figyelmünket arra, mi magunk hogyan válunk tárgyakká (ha tetszik bábokká), hogyan tárgyasulunk el, hogyan viszonyulunk saját testünkhöz és anyagságunkhoz akkor, amikor az emberi szervek protézisekre cserélhetők, és létezik a mesterséges intelligencia.

A papírsebkendő születése és halála. *Könnyen lehet, hogy már az előző feladatainkban is szerepelt egy csomag papírsebkendő: vegyünk most magunk elé egyetlen darabot. Vizsgáljuk meg, mit tud maga az anyag, a papír, amiből a zsebkenő készült. Próbáljuk ki, mi mindent tehetünk meg vele, mit enged meg nekünk az anyag, és mi az, amire természeténél fogva alkalmatlan. Játsszunk vele, hajtogassuk, gyűrjük, tépjük, simítgassuk, figyeljük, hogyan használódik (jó is, ha van egy egész csomag). Ne törekedjünk arra, hogy figurát készítsünk, de könnyen lehet, hogy a gyűrött papír elkezd hasonlítani valamire – lássuk bele a figurát. Következő lépésként gyűjtsük össze, milyen érzeteink lehetnek erről az anyagról, milyenek a tulajdonságai – mit közölhetünk általa.*

A bábszínház az anyag színháza. Bármiből lehet báb, de a választott anyag (és a hozzá választott mozgatási technika) meghatározza és le is határolja a játék lehetőségeit. Innen nézve a bábművészetnek több köze van a képzőművészethez, a festészethez és a szobrászathoz, mint a színházhoz – a bábszínházban elsődleges az anyagszerűség és a vizualitás, amikor létrehozuk a bábot, magát a karaktert alkotjuk meg.

Miután megismerkedtünk a papírsebkendő tulajdonságaival, itt az ideje, hogy bábozni kezdjünk vele. Dolgozzuk ki első etűdünket, amely annyit mutat meg, hogyan születik meg, vesz lélegzetet, majd hogyan hal meg a bábunk.

Ha a közlés szándékával választunk ki és mozdítunk meg – manipulálunk – egy tárgyat, tulajdonképpen mondhatjuk azt, hogy bábozunk. A bábszínház hatásának lényege azonban mégiscsak az élettelen világ megélkesítésében, az animációban rejlik. Míg a manipuláció csak a választott tárgy mozgatásának ügyességét, a tárgy „kezelését” igényli, az animáció során a báb mozgatója élőként mutatja meg a halott matériát, miközben az „élő lényeket” halott tárgyakkal helyettesíti. A báb animálása mindig az élet és halál határait kutatja – egy időre életet kölcsönzünk egy halott tárgynak, ami majd újra halottá válik. Ez a bábszínház rituális aspektusa: a halott világgal játszik, és ezáltal próbál kommunikálni vele.

A néző alkotása. *Papírsebkendő-etűdünket játszunk le egy-két nézőnek. Próbáljuk megfogalmazni, miben lehet más a bábmozgató feladata, mint a hús-vér színészé? Kérjük meg nézőinket, írják le minél pontosabban, mit láttak és mit jelentett számukra a jelenet. Létezik-e jelenetünk a nézői fantázia működése nélkül? Hogyan születik a néző számára a papírsebkendőből élő figura?*

A bábok színházában a színész és a néző kapcsolata egészen különleges. A figyelem fókuszában mind a bábos, mind a néző számára a tárgy, a báb áll, nem pedig a színész maga. Ami kettejüket összeköti, az egyfajta közös szándék, ha tetszik összekacsintás: a bábos el akarja hitetni, hogy a figurája él, a néző pedig el akarja hinni – enélkül a megállapodás nélkül nem létezik az előadás. A bábos és a néző ugyanarra koncentrál: a bábra. A bábszínész elsősorban a tárgyon keresztül játszik, általa közöl. S mivel a tárgyak színháza eleve metaforikus, az előadás maga valójában a nézői képzelet, a „látás művészete” által jön létre.

A bábfigura autonóm létezésének hitéért nem csak a színész, de a néző is aktívan dolgozik, gyakran úgy, hogy váltogatja figyelmét a báb, a mozgató vagy a mozgatás módja között – a bábszínházi előadás befogadása tehát önmagában is komplex, szinte alkotói folyamat.

A báb mint alkalmazott művészet komoly történeti és módszertani hagyományokkal rendelkezik a bábpedagógia, a pedagógiai bábjáték vagy a bábterápia területein. Az utóbbi években egyre több színházi nevelési program vagy TiE-előadás is készül bábszínházi előadásokhoz kapcsolódva vagy a bábszínház eszközeit használva. Biztos vagyok benne, hogy többfajta érvényes módszere létezik a báb használatának a színházi nevelésben – fenti írásom célja az volt, hogy egy olyan, alapvetően bábesztétikai alapú megközelítés vázlatát mutassam be, amelynek szemlélete inspiráló lehet a nem-bábos drámapedagógiai munkában is.

Ajánlott irodalom

Bell, John: *Playing with Stuff: The Material World in Performance*, in: *American Puppet Modernism. Essays on the Material World in Performance*. Palgrave MacMillan, 2008., 1-16.

Jurkowski, Henryk: A báb mint esztétikai és társadalmi fenomén, in: *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. Népművelési Propaganda Iroda, 1978.

Pepino, Cristian: Maeterlinck-től Argheziig. Rövid betekintés az animációs előadás elméletének történetébe. ford.: Novák Ildikó in: *Art Limes. Báb-tár XXII*. 2016/3., 71-89.

Ajánlott előadások

Személyes tárgyainkhoz való viszony:

Sarah Vansee: *Oblivion* (Feledés), 2015

Vansee egy éven keresztül összegyűjtötte azokat a tárgyakat, amelyeket szemétként kidobott volna. Performansza során újra és újra előveszi és elrendezi ezt a gyűjteményt, újragondolva a hulladéknak ítélt tárgyakhoz fűződő kapcsolatát, újraértékelve szerepüket.

<http://www.sarahvansee.com/oblivion> <https://www.youtube.com/watch?v=OFcd5ptNFaU>

Anyagszerűség:

Yves Joly: *La Tragédie de papier* (Papírtagédia), 1956

Joly néhány perces jelenete a műfaj egyik leg többet hivatkozott klasszikusa. Szinte nincs is története: a papírból készült síkbáb-szerelmespár szörnyű pusztulását jeleníti meg.

<https://www.artsdelamariionette.eu/audiovisuel/la-tragedie-de-papier-par-la-compagnie-yves-joly-montage-dextraits-du-spectacle-dans-le-cadre-du-documentaire-le-tour-du-monde-des-marionnettes/>

A néző szerepe:

Stephen Mottram: *The Parachute* (Az ejtőernyő), 2016

Mottram feketeszínházi előadásában azzal kísérletezik, hogy meddig lehet redukálni a bábfigurát, mi az a minimális jel és mozgás, amikor a néző még megképzeli a maga számára a figurát.

<http://www.stephenmottram.com/parachute.html>

Drámás levél az árnyszínházzal

Körömi Gábor

Kedves fiatal kollégám!

Nem vagyok bábos, drámapedagógusként mégis nagyon szívesen használom ezt a műfajt. Szeretnék mesélni neked egy számomra nagyon fontos színházi formáról, amit évek óta viszek magammal gyerekek és fiatalok közé, egyetemi hallgatókhoz és pedagógus továbbképzésekre. Úgy látom, hogy amit tanítok, azt a résztvevők értik és szeretik, még ha teli is lehet bábos módszertani tévedéssel. Legyen ez egy kis lendületes levél az árnyjáték érdekében, fogadd szeretettel!

Az úgy kezdődött, hogy a Színház- és Filmművészeti Főiskolán az egyik záródolgozatomat Büky Béla munkásságából írtam. A festőművész árnyjáték felé fordulásáról, aki a művészi bábjátéktól eljutott a pedagógiai bábjátékig.

A dolgozatban természetesen az árnyszínház története is szóba került, így találkoztam az OSZMI videó-tárában a török karagözzel és ennek görög változatával. Az egyszemélyes, illetve családi bábvállalkozás annyira megtetszett, hogy feleségemmel mi is kipróbáltuk ezt a formát: Ali, a gyáva vitéz címmel egy kurd népmesét tettünk át árnyszínpadra. A hátsó mozgató bábokkal még egy török fesztiválon is részt vettünk a budai várban. Aztán megszülettek a gyerekek és a bábok dobozba kerültek.

Közben kiállítást szerveztem Büky Béla hagyatékából, lánya, Büky Zsuzsanna és az OSZMI segítségével a Marczibányi Téri Művelődési Központ Pillanat Galériájában. Zsuzsa néni saját bábos szakkörének bábjait és paravánját is behozta a kiállításra, ezek is szerepeltek Az árnyjátékos című dokumentumfilmben, melyet Kopócsy Anna készített.

A Marczis foglalkozásokon, táborokban is előkerült az árnyjáték, többek között a játszóházi foglalkozásokon teremtszínházak feldolgozásánál ismerkedtünk az árnyak világával, ötödik osztályban.

Később, a csepeli Nagy Imre Általános Művelődési Központban játszottam árnyszínházat gyerekekkel nyári táborban, szabadidős foglalkozásokon, tehetségnapokon, közben két pedagógus kollégámmal megalapítottuk az Égigérő Színházat, melyben árnyszínházi előadásokat készítünk Büky Béla figuráiból és hagyományából kiindulva. Készült játék a Tücsök és a hangya meséből, feldolgoztuk A kiskakas gyémánt félkrajcárja és Tündér Ilona történetét, foglalkoztunk állatmesékkel és készítettünk bábos betlehemes előadást is.

Mi kell az árnyszínházhoz?

Kell először is egy írásvetítő. Minden iskolában kihaló félben lévő eszköz, hamar beszerezhetünk egyet állandóra is, már nem féltik annyira a pedagógusok ezt a remek találmányt, sok iskola raktárában porosodik működőképes írásvetítő.

Miért írásvetítő? Mert egyszerű, gyerekekkel biztonságos, asztalra tehető, van egy saját kis képernyője, melyre készíthetünk bábokat, ugyanakkor homogén a fénye, így a vászon és az írásvetítő közötti tér bejátszható. És tulajdonképpen más nem is kell. Igen, még vászon sem feltétlenül szükséges a játékhoz, hiszen a jávai árnyjátékban, a vajang kulitban is nézhették az előadást a bábos oldaláról a nézők, igaz, csak a férfiak.

És eljutottunk a fő kérdéshez, hogy miért árnyszínház, vagyis hogy mire jó az árnyjáték? Két hete írom az érveket mellette, ezt szeretném most megosztani veled a technikától a bábkészítésen át a feldolgozható témáig.

Abban a pillanatban, amikor bekapcsolunk az iskolában egy projektort, írásvetítőt, vagy diavetítőt, máris emelkednek a kezek a magasba, hogy játsszanak az árnyakkal (olyan ez egy kicsit, mint a nyomhagyás): én is szeretnék megjelenni, részt venni, képen lenni. Még a bátortalanabb is kedvet kaphat, hiszen nem neki kell szerepelnie, csak az árnyékának. Tudjuk, hogy számos esetben csak a kisfiú dadog, aki a foglalkozáson részt vesz – amikor a kígyókirályfi a kezébe kerül és a hangját kölcsönözi neki, nos, a kígyókirályfinak már esze ágában sincs dadogni.

Az árnyjáték felszabadít, színházat tanít, képekben, jelképekben, szimbólumokban való gondolkodást tanít. Nem akarja a valóságot utánózni, csak utal arra, hogy hol játszódik a jelenet. A vászon sík képével tanítható a kétdimenziós keretek közötti tervezés, amiben ráadásul minél távolabb vagyunk a vászontól, annál nagyobb lesz az árnyékunk.

Az írásvetítőnek nagy képernyője van – ezzel a legszélesebb tévé sem vetélkedhet.

A bátortalanabb gyerekek is elé állhatnak, kipróbálhatják magukat, hiszen hamar megértik, hogy nem az számít, amit az írásvetítőre teszünk, vagy elé állítunk, hanem az az árnyék, ami a falra/ernyőre vetül.

Az írásvetítőnek nem kell teljes sötét, így biztonsággal használható kisebbeknél is.

Egyszerű színezőfóliával színezni lehet – egy kis sárga és már természetesebb lesz a fénye a nappali jelene-teknek, kékkel lehet jelezni az éjszakát, egy kis pirossal akár lobogtatva a tüzet, vagy Edward király örületét. A prizma elé tartott ásványvizes üveggel pedig nagyszerű tenger alatti világot lehet teremteni.

Üvegfestékkel komplett színes díszletet állíthatunk elő, melybe az ernyő előtti térbe már csak a bábokat kell megterveznünk és elkészítenünk.

A fóliára készített díszleteket gyorsan lehet váltani, még le sem kell kapcsolni, elég a kezünkkel letakarni az írásvetítőt a prizmánál. Írásvetítő fólia még beszerezhető, van olyan változat is, ami nem tekercsben van, hanem A4-es papírháttérrel kapható, így még lézernyomtatóba és fénymásolóba is be lehet tenni.

Érdemes játszani a díszletekkel, megnézni, minek milyen árnyéka van, ezzel sokszor épp a színházi gondolkodás alapjait tudjuk letenni.

Megtanulhatjuk, hogy nem kell mindent feltétlenül illusztrálni, néha elég egy jelzés is, hogy éppen hol vagyunk. Így lehet a kiskakas gyémánt félkrajcárja egy zseblámpa fénye, a kút pedig, amibe beledobják szegény jószágot, egy kerek tortapapír.

A börtön vagy valamilyen zárt, rácsos helyiség jelzésére a legalkalmasabb a hétköznapi műanyag papírkosár. Próbáljátok csak ki, tegyétek rá az írásvetítő ernyőjére és forgassátok meg. A varázslat itt indul el, s akkor valamelyik lány kendőjéről kiderülhet, hogy áttetsző, és máris van egy remek díszletelemünk, amivel érdekes háttérünk vagy keretünk lehet.

Ha már biztos a díszlet, érdemes rögzíteni – laminálni, fénymásolni írásvetítő fóliára, így tartósabb lesz. Mi még a fekete kartonból kivágott bábokat is laminálni szoktuk.

Nem kell az egész vetített részt használni, lehet keretezni, és így igazi nagyképernyős felületet alakíthatunk ki – akár a gyerekekkel közösen.

El kell jutnunk addig, hogy nem számít, milyen az eredeti figura, a lényeg az, hogy az jusson az árnyképről eszünkbe. Régi játékunk, hogy a művelődési központ udvarán rajzoljuk le egymás árnyékát, majd ehhez állunk hozzá és legyen valami más, amit beleképzelünk a lerajzolt körvonalba.

Ennek tantermi változata, hogy egy halogén lámpát teszünk az asztal tetejére (vagy éppen oldalra és a papírt rögzítjük a szemközti falra), és egy összegyűrt újságpapírt elkezdünk forgatni a papír előtt. Amikor valamit belelátunk az árnyékba, azt elkezdjük körbe rajzolni, kiegészíteni, és lám, máris kész az árnyfiguránk. Ezt már csak át kell másolni fekete kartonra, szemet, kiegészítőket vágni rá, hogy egyértelműbb legyen a figura – és kész az első árnybábunk, saját tervezésű!

Kis technikai kiegészítés: mivel nem a báb számít, hanem az árnykép, így nyugodtan belevághatunk a fejébe, ha a szemét akarjuk kivágni, nem kell ügyetlenkednünk az iskolai ollókkal, hiszen utána a vágás celluluszal simán visszaragasztható, ráadásul az áttetsző ragasztószalag fóliaként is működhet, így a tigrisünk szeme máris színes lehet egy alkoholos filc segítségével.

Készíthetünk úgy is díszletet, hogy a körülöttünk lévő tárgyakat, papírokat használjuk fel. Miután színházi jelenet a cél, ezért egy autószerelő műhely simán jelezhető egy újságpapírból kitépott autóformával (bevalom ez a kedvencem, én ezt tudom a legrövidebb idő alatt kitépni), és máris kész az autó, amibe már csak be kell ülni, vagy mellette beszélgethet a szerelő és a kocsitulajdonosa. Igen, papírszínház, de a tépés sok esetben arról is meggyőzi a kételkedőket, hogy képesek a papírral bánni.

Az árnyjáték megtanít óvatosan bánni egymással és a bábokkal. A papírfigurák törekenyek, nem lehet velük kardozni, verekedni, a harcnak valami más, artikuláltabb formát kell találnunk.

Hasznos ezeken a foglalkozásokon a zenére improvizálás. Mivel sok esetben nem fér az egész csapat oda, kisebb csoportokban dolgozhatunk, az egyes kiscsoportok ugyanarra a zenére készíthetnek jelenetet, koreográfiát.

Az árnyszínházi gondolkodás egyszer csak elkezd működni a csoporton belül. Külön próbálnak, de az eredményeket közösen nézzük meg és közösen értékeljük – kiemelve a legjobb ötleteket. Nem a kudarccal foglalkozunk, hogy mit nem sikerült megoldanunk, hanem az a fontos, hogy mire milyen megoldást sikerült találnunk.

Kisiskolásoknál a mesék, az egyszerűbb jelenetek lehetnek a témák, akár kiscsoportos zenés improvizációk formájában. Nagyobbak gondolkodhatnak összefüggő, többszereplős jelenetekben, tréfákban, karakterekben. Az árnyjáték mitológiai feldolgozására is kiválóan alkalmas. Csillagok közt repülő istent a háttér mozgatásával tudunk produkálni, a tenger alatti világról pedig már volt szó. A felső tagozatnál, pláne a gimnazistáknál nyugodtan lehet alkalmazni ezt a formát olyan történeteknél, melyeket nem lehet és nem is szabad reálsan megvalósítani.

Végül essék szó az árnyjátékos drámatanár nagy szerelméről: a balladáról. Ha valami igazán árnyszínházi megvalósítást érdemel mint műfaj, az a ballada. Főképp Arany János balladáit, de a népballadák is nagyon jól használhatók.

Eddig tartott a lendület, remélem, hasznodra vált a fentiek olvasása.

Gyerünk, próbáld ki, már holnap! Ha gondold, szívesen veszem a visszajelzéseket, ötleteket, kérdéseket az árnyszínház fentebb leírt formáival kapcsolatban.

Üdvözlettel: KG

A bábjáték helye a közoktatásban

– emléktöredékek –

Arany Erzsébet

Helyszín: Óvoda. Jönnek lassacskán a gyermekek a csoportszobába – meglepetés: kenyérdagasztó teknő a teremben. Nézegetik, a fiúk felemelik, leborítják. Valaki szól: „Mi ez? ... bölcső ... nem, mert ebben tartjuk a paszulyt...” Egy fiú felkiált: „Na, ki az a bátor, aki alá mer bújni és ott maradni egy kicsit. Ki bírja tovább?” Próbálkoznak, a lányok félénkebbek, kikukucskálnak a dagasztóteknő alól.

Az óvónő kérdezi: „Milyen volt? ... sötét... félelmetes... én kibírnám estig is... olyan volt, mint a mamám veremében...” és így tovább. Játsoztak még különböző anyagokkal: kötéllal, textilekkel. Asszociáltak, beszéltek... beszéltek... beszéltek.

A mese, amit később meghallgattak: A Fehérlófia. A mese után: „... olyan volt, mikor lement a föld alá, mint a teknő alatt... biztos félt... nem félt, mert bátor volt, mint én...”

Délután a textilekkel, kötéllal játszottak egy-egy kis jelenetet a meséből, melyet képzeletükkel átformáltak.

Napok múlva párnákat találtak a csoportszobában. „Csináljunk bábokat!” Az óvónő hívta őket alkotni. Kö-tözgettek, a felnőttek segítettek. Készen lett a Fehérlófia is, és a többiek ezután már szabadon játszottak hete-ken keresztül...

Más:

József Attila: Mama

Helyszín: általános iskola tanterme.

Fehér tálakban tiszta víz, búzavirág kékítő... a diákok a vízbe öntötték és figyelték, hogy árad a kékítő a víz-ben – mindenkinek eszébe jutott a jelenségről valami: „olyan, mint az égbolt, kék, mint a szemem, kavargó, milyen szép..., mi ez a kékítő?....

Fehér lepedőket lengetnek, könnyeden száll.... „madarak vagyunk... szárnyalunk...”

A lepedőket vízbe tették... kicsavarták... próbálták lebegtetni... nehéz, súlyos még akkor is, ha többen fogják és lebegtetnék.

Ezek és még más tevékenységek, önreflexiók, asszociációk előzték meg a vers meghallgatását és értelmezését. A diákok érezték, élték a verset... saját élményeiket hozzáfűzték... katartikus élmény volt a tanulóknak, ta-nárnak, a jelenlevőknek egyaránt. Mitől? Az anyagok kipróbálásától, viselkedésétől.

A befogadást alkotás követte: árnyjátékkal mutatták be a verset.

Ma is találkozunk hasonló élményekkel, de jó lenne, ha általánossá válna az a szemlélet, ami ezt a nyitott pe-dagógiai elgondolást reprezentálja.

A báb és dráma a közoktatásban...

A közművelődésben az 1970-80-as években erőteljesen támogatottá váltak a kis csoportok, közöttük a *báb-szakkörök*, s egyéb más tevékenységgel foglalkozó amatőr csoportok. A cél egyrészt a közösségi nevelés, a közösséggé formálás volt, ugyanakkor a közös játék, az együttes öröm és a közös produkció. E produkciók bemutatására is hangsúlyt fektettek, helyi, járási, megyei, országos, nemzetközi (Békéscsaba, Pécs) bemuta-tókat szerveztek, amelyeken minősítették is a szereplő báb- és színjátszó csoportokat. A Népművelődési In-tézet Művelődési osztálya az amatőr csoportoknak színházpótló szerepet tulajdonított ezekben az években, hiszen csak az Állami Bábszínház működött, egyetlen bábszínházként. (MNI-OL-I-4-ff 149. d. A bábmozga-lom helyzete és problémák 4.)

Ami e folyamatból máig is fennmaradt, a helyi, megyei bemutatók és az országos minősítő lehetősége. Ugyanakkor a bábszínházak száma is megnövekedett.

A *közoktatásban* is segítették a sokféle tevékenységet folytató amatőr kiscsoportokat, így a bábcsoportok er-kölcsileg és gazdaságilag is támogatást kaptak. Az Országos Óvodai Program előtérbe helyezte az óvodásko-rú gyermekek játékát, valamennyi óvodában ott „vannak a bábok” ma is. Az óvónők elvileg képzettek is, hi-szen az óvóképzőkben a bábjáték máig szerepel a tantárgyfelosztásban.

Az iskolák közül ott találkozunk a bábjátékkal, ahol a Zsolnai-féle tanterv alapján végzik a pedagógiai mun-kát. Zsolnai József Értékközvetítő és Képességfejlesztő Programjába már tantárgyként is beépítette a bábjáté-kot és a néptáncot. Ez egyedülálló volt az általánosan és kötelezően használt tantervekhez képest.

Az iskolai tanulás-tanítás folyamatában csak kivételesen elkötelezett pedagógusok alkalmazták a bábjátékot, de kvalifikált képzettség nélkül. Főleg magyarórákon tapasztalhattuk, mesefeldolgozást követően, időkitöltő funkcióval a mese „elbábozását”. Ennél többször fordult elő a mesék dramatikus feldolgozása, hiszen ezek-ben az években már jól alkalmazható gyakorlatorientált szakirodalom jelent meg.

Az ország több településén találkozhattunk olyan műhelymunkával, amelyre más területekről is érkeztek ér-deklődők. Ezek hosszú távon rendszeresek, folyamatosak voltak, félévenként, negyedévenként találkozást je-lentettek a bábjátékkal foglalkozóknak. Pl.: Debrecenben az 1980-as években a Kölcsey Művelődési Köz-pontban éveken át foglalkoztak a résztvevők a báb-dráma és az anyanyelvi nevelés kérdéskörével. Bárádon népfőiskola működött éveken keresztül (1990-es évek közepétől 2000 elejéig), ahol az erdélyi pedagógusok is részt vettek a mesék sajátos (asztrálmítikus) feldolgozásában, dramatizálásában, bábozásában. Ezek a kí-sérletező műhelymunkák felkészítették a résztvevőket az alkalmazott bábjáték módszertanára, az alkalmazás feltételeire, a pedagógiai bábjáték tervezésére, szervezésére, folyamatára, módszertanára. Nyíregyházán több napig tartó Tiszántúli Óvodai Bábjátékos Napokat szerveztek, amely bemutatókkal s azok elemzésével adtak értelmet a találkozásnak. Ezeknek a rendezvényeknek nagy jelentősége volt: az amatőr és művészi bábjáték-kal foglalkozókat egybe gyűjtötte, ennek következtében a szakemberek között kapcsolatok jöttek létre, segí-tették egymást, nem beszélve a közös tanulásról, tapasztalatcseréről.

Az **1990-es évek** közepén született meg az első Nemzeti alaptanterv (NAT), amely műfaját tekintve kerettanterv. A *tantervekben*, melyek szabályozzák a nevelési-oktatási folyamatot, a bábjáték alkalmazására vonatkozó szabályozást keresve, a következőket találjuk.

A NAT 1. 1995-ben (130/1995 /X.26/ Kr.) jelentett iránymutatást a közoktatásban: integrált szemléltű, 10 műveltségterületet fogalmazott meg. Hangsúlyossá váltak a követelmények és a kerettantervek. A játék mint életkori sajátosságokhoz igazodó tevékenység említést kap, főleg az alsó tagozatban. Jelentős előrelépés a *Művészetek* körében az ének-zene mellett megjelenő tánc és *dráma*; vizuális kultúra mellett a mozgókép-kultúra és médiaismeret. „A tánc és dráma kreatív folyamata az együttes élmény révén segíti elő a tanulók aktivitásának serkentését; ön- és emberismeretének gazdagodását; alkotó- és kapcsolatteremtő képességének kibontakozását; összpontosított, megtervezett munkára szoktatását, biztonságának javulását, idő- és ritmus-érzékének fejlődését, mozgásának harmóniáját és beszédének tisztaságát.” A bábszakkörök, bábfoglalkozások jelenléte iskolafüggő volt. A közművelődési intézmények viszont támogatták a bábos (és más művészeti) tevékenységet folytató kiscsoportokat, melyek nagy számban részt vettek a bábfórumokon, bemutatókon, bábos fesztiválokon.

1998 után az alapfokú művészeti iskolák a zene, tánc, képzőművészet mellett elindíthatják a színjáték és a bábjáték tagozatot is. A kezdeti átmeneti időszakban még a C-kategóriás bábos képzés tanúsítványa elég volt ahhoz, hogy a báb-tanszaknak szakmai vezetője legyen valaki. Később ez elégtelenné vált, de elfogadható az OKJ-képzés adta báb-készítő tanúsítvány is. Természetesen a Színművészeti Egyetem diplomája lesz szüksége annak az iskolának, aki a bábjátékot is szeretné felvállalni más, hagyományos tanszakok mellé. A tantárgy célja, hogy a tanulók a bábjátékot mint komplex művészeti kifejezési formát, élményszerűen, elsősorban játékba ágyazottan ismerjék meg. A képzés feladata, hogy biztosítson lehetőséget az önkifejezésre, a tanulók által elkészített egyszerűbb kivitelezésű bábok használatára, képességeik szerint nagyobb technikai tudást igénylő bábtechnikák megismerésére és alkalmazására a bábdarabok bemutatására.

A NAT 2. 2003-ban jelent meg (243/2003 /XII.17/ Kr.). Fejlesztési feladatokat adott, kompetenciaterképről kaptunk jelentést és a követelmények hangsúlyosak lettek. A játék az alsó tagozatban kiemeltté vált. A szakkörök még kaptak lehetőséget és elismerést. Lehetőséget kapott a művészetpedagógiai munka, amely mint módszer az alsóbb évfolyamokat áthatotta. A felsőbb évfolyamokon tetszés szerint választhatták a tánc és mozgással egybekötött drámajátékot. Mint tantárgy pedig szakképzett tanár által irányítva, bármely szinten bevezethető volt. A dráma érettségivel is zárulhatott.

NAT 3. 2007 (202/2007 (VIII.31) Kr.): az EU általi javaslat hatására hangsúlyt kaptak a kulcskompetenciák, a követelmények, műveltségterületek. Önálló művészeti ágazatként jelent meg az ének-zene, dráma és tánc, vizuális kultúra, mozgókép kultúra és a médiaismeret. A *dráma és tánc* tanítása olyan komplex művészetpedagógiai munka, amely segíti a kommunikációs képességet, a kooperációt, a csoportkohéziót. Mint pedagógiai *módszer* az alsóbb évfolyamokon mindvégig jelen volt, a felsőbb évfolyamokon pedig alkalmazásra ajánlott. Cél a képességek fejlesztése: a fogékonyság, a fantázia, a koncentráció és a jó értelemben vett érzékenység fokozása, az észlelés finomságának, a kifejezés árnyaltságának fejlesztése, valamint az értékek iránti fogékonyság, a tolerancia és az együttműködés magas szintjének kialakítása. A dráma és tánc mint tantárgy tevékenységközpontú. A tevékenységet követő elemző beszélgetések a fogalmi gondolkodást, a fogalmi struktúrát alakíthatja. A művelődési házak ekkor már kevésbé tudtak lehetőséget adni a kiscsoportoknak, elsősorban gazdasági okok miatt. Ezért is csökkenni látszik a megyei fórumokon, bemutatókon szereplő csoportok száma.

NAT 4. és Kerettantervek 2012. (110/2012(VI.4 Kr.) (51 /2012 EMMI rend.): Mindazok mellett, amiket a korábbi alaptantervek hangsúlyoztak, megjelentek a kidolgozott célok, követelmények és tartalmak. A dráma és tánc részletes kidolgozottságú (1. osztálytól a 12. osztályig), mely segíti a pedagógusokat.

A dráma és tánc tanítás fejlesztési feladatainak szerkezete: csoportos játék és megjelenítés; rögtönzés és együttműködés; a dráma és a színház formanyelvének tanulmányozása; történetek feldolgozása (drámaórák keretében); megismerő- és befogadóképeség.

A fentiekhez kapcsolódóan a közművelődési tartalmakat is tartalmazza az alaptanterv, részletesen évfolyamokra bontva, ami nagy segítséget nyújt a pedagógusoknak. A bábjátékozás nemcsak a dráma és tánc tantárgy tartalmi elemeként jelenik meg, javaslatot is tartalmaz arra vonatkozóan, hogy egyes tantárgyakhoz kapcsolódóan alkalmazható mint élményt és megértést szolgáló pedagógiai módszer.

Alsó tagozatban megjelent a történetfeldolgozásnál a bábozás, felső tagozatban a báb- és drámajáték jellemzői. Bábszínházi és gyermekszínházi előadás megtekintése, elemzése. A drámajáték és a bábjáték összekapcsolódása nem volt véletlen, hiszen a bábjáték is drámai műfaj. A bábpedagógia épp úgy alkalmazza a drá-

mai konvenciókat, a szövegelemzés sajátos formáit, az átélést és megértést szolgáló tevékenységbe ágyazott, a fókuszra irányuló csoportos játékokat stb., mint a drámapedagógia. Mindkét esetben domináns az indirekt tanári irányítás, a tanulói önállóság előtérbe helyezése. A tanár szerepe: első, az egyenlők között. Abban talá-lunk különbséget, hogy a drámajátékban „eszközök nélkül”, illetve maszkokkal stb., addig a bábjátékban a báb, tárgy mint karakter-szimbólum jelenik meg a cselekményben. A bemutatókon, bábszínházi, gyermek-színházi előadásokon gyakran tapasztalják a nézők, hogy a két műfaj szimbiózist alkot, ezzel növelve a köz-vetítésre szánt értékek hatását.

NAT 5. 2018 *tervezete* nyitottabb, tágabb a korábbiakhoz viszonyítva. A mindennapos művészeti nevelés ke-retében található a vizuális kultúra tantárgy. Ezen belül a dráma, bábjáték, téralkotás, szerep *kifejezések* elő-fordulnak az eredménycélokban, azonban kidolgozott tartalom és követelményrendszer – és mint tantárgy *a dráma és bábjáték nem kerül megfogalmazásra*. Kiemeli az alapkompenciák fontosságát, többek között „a kreatív alkotás, önkifejezés és kulturális tudatosság kompetenciáit”.

2.2.1.A *kötelező és választható tárgyak* ugyan lehetőséget adnak arra, hogy a dráma, a tánc jelen legyen az iskolákban, s azt képzett pedagógusok irányítsák. A tervezet a vizuális nevelést a kompetenciákra vonatkoz-tatva dolgozza ki részletesen, évfolyamokra bontva.

Remélhető, hogy a végleges NAT 5.-ben az ének-zene, vizuális kultúra tantárgyak mellé kerül a dráma-báb-játék-tánc is.

A bábjáték megjelenési formái, szervezeti keretei

A bábjáték művelői többségében gyermekek, fiatalok. Az tapasztalható, hogy az óvodások produkciós játé-ka, és a produkciók bemutatása iránti igénye megnövekedett. Az óvodában megjelenik a bábjáték mint mód-szer és mint szakköri tevékenység. Erre az ONEP is „biztatja” az óvodapedagógust, akik egyre igényesebb képzést kapnak az óvóképzőkben.

Alsó tagozatosokból álló bábszakkörök száma több mint az ifjúsági csoportoké, de a számuk csökkenő ten-denciát mutat. A felnőttekből szerveződött bábcsoportok száma kevés.

Az ország teljes területén az elmúlt 10 évben a bábcsoportok száma látványosan csökkent. A Nemzeti Műve-lődési Intézet – érzékelve ezt a folyamatot – 2016 végén a Magyar Bábjátékos Egyesülettel együttműködve 60 + 30 órás „Bábcsoportvezetői alapismeretek I-II.” képzést indított hat megyében. A képzésben részt ve-vők (4x20 fő) feltehetően aktívan használják a képzésen szerzett ismereteket. Utóvizsgálatokról nem tudunk.

A bábjátékosok képzési lehetőségei napjainkban

A legmagasabb képzést a leendő bábtanárok a *Színművészeti Egyetemen kaphatják*, a bábjáték tanszakon.

Egyetemeken a drámapedagógia szakirányú szakképzés egyik tantárgya a bábjáték. (Hittudományi Egyetem Felnőttképzési Intézete – Debrecen, Károli Gáspár Egyetem – Budapest, Széchenyi István Egyetem – Győr, Eszterházy Károly Egyetem – Eger, Apor Vilmos Egyetem – Vác, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar).

A tanítóképzésben a művészeti tanszékek tantárgyfelosztásában találunk művészi bábjáték tantárgyat, mely kötelező, de félévenként heti 1 órában – mint lehetőség.

A bábszínházak előadásai az élményen kívül mintát adhatnak azoknak, akik szakmailag is tudást akarnak szerezni.

Akkreditált bábos továbbképzések (30-120 órás képzések) szervezhetők, melyeknek tartalmát, követelmény-rendszerét az OH honlapján kiválaszthatják azok, akik ezeken a képzéseken részt akarnak venni. (Ezek eseté-ben a képzés részvételi díja meghatározott.)

Civil szervezetek által meghirdetett képzés, műhelymunka, táborok is lehetőséget kínálnak a tanulásra.

A bábjáték módszertani szakirodalma, szakfolyóirata kevés, sőt, nincs.

A bábjátékos képzést, az alkalmazott bábjáték jelenlétét a tanulási-tanítási folyamatban, a bábszakkörök számának emelését pozitívan befolyásolhatják: UNIMA Magyar Központ, Magyar Bábjátékos Szövetség, Magyar Bábjátékos Egyesület, a bábszínházak, és nem utolsósorban az iskolai nevelést-oktatást meghatáro-zó jogi, törvényi dokumentációk.

A köznapi életben, a bábjáték elkötelezettjei nem érzik és nem tapasztalják az együttműködést, a támogatás folyamatosságát. Igény és szükség lenne szorosabb szakmai együttműködésre, erkölcsi és gazdasági támoga-tásra, legfőképpen a bábpedagógia kidolgozására, olyan továbbképzési lehetőségekre, amelyek folyamatjel-legűek és gazdaságilag elérhetőek.

Irodalom

2560 M A G Y A R K Ö Z L Ö N Y • 2011. évi 8. szám

https://www.oktatas2030.hu/wp-content/uploads/2018/08/a-nemzeti-alaptanterv-tervezete_2018.08.31.pdf

A 27/1998. (VI. 10.) MKM rendelet és a 2. melléklet

Balogh Géza (2011) A bábjáték Magyarországon. A mesebarlangtól a Budapesti Bábszínházig. Vince Kiadó, Budapest
BÁB-TÁR XVIII. ART LIMES 2015 TATABÁNYA

Bárdossy Ildikó (2011): Lehetséges kérdések és válaszok a curriculumfejlesztéshez. Pécsi Tudományegyetem, Pécs
<http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/curriculum/index.html> (2015. 05. 25.)

Báthory Zoltán (1985): Tanítás és tanulás. Tankönyvkiadó, Budapest

Jelentés a magyar közoktatásról (1997) szerk: Halász Gábor –Lannert Judit. Országos Közoktatási Intézet, Budapest

Jelentés a magyar közoktatásról (2003) szerk: Halász Gábor –Lannert Judit. Országos Közoktatási Intézet, Budapest

Jelentés a magyar közoktatásról (2006) szerk: Halász Gábor –Lannert Judit. Országos Közoktatási Intézet, Budapest
130/1995. (X. 26.) Kormányrendelet 1993. évi LXXIX. törvény 2/2005. (III.1.)

OM rendelet 2011. évi CXCV. törvény 202/2007. (VII. 31.)

Kormányrendelet 243/2003. (XII. 17.)

Kormányrendelet 32/2012. (X. 8.)

EMMI rendelet 51/2012 EMMI (XII.21.)

Kormányrendelet 63/2000. (V. 5.)

(PDF) A Nemzeti alaptanterv. Available from: https://www.researchgate.net/publication/318112808_A_Nemzeti_alaptanterv [accessed Sep 28 2018]

(PDF) A Nemzeti alaptanterv. Available from: https://www.researchgate.net/publication/318112808_A_Nemzeti_alaptanterv [accessed Sep 28 2018]

Drámai lehetőségek az óvodai élet mindennapjaiban

Bagi Márta Anna, Mátyás Zoltán

Bábszínész képesítéssel rendelkező óvodapedagógusok vagyunk. A témában hasonlóképpen gondolkodunk, ezért írunk ketten arról, hogy bábosként miért alkalmazzuk a drámajátékokat is az óvodai nevelésben.

Kiemelten fontosnak tartjuk a játék, a szabad játék szerepét. Igyekezünk a szerepjáték feltételeit biztosítani: hely, idő, eszköz, jelmez! Bár a drámajáték minimális eszközt használ – ezért is szeretik sokan, vagy tudják jobban alkalmazni a bábjáték helyett –, az óvodások esetében sokat segít az azonosulásban, a szerepbe bújásban a kellék, a jelzés.

Az óvoda rendkívül sajátos helyzetben van, hiszen a nap minden szakaszában lehetőség nyílik a drámajátékra, és az óvodás korú gyermeket cselekvésbe ágyazottan, játékos formában „taníthatjuk”. Nem kell ahhoz egy külön órát kijelölnünk, hogy közösen „játszhassunk el” valamit. Ahhoz, hogy a gyermek megértse, megtapasztalja a környezetét, játékos „mintha világot” teremtünk neki, ezt pedig leginkább a fantázia erejére építve érzük el. Úgy csinálunk „mintha”, és szinte egész nap folyik a játék. Egy jó csoportszoba környezete, felszereltsége inspiráló. Elég egy-két szék autónak, de az, hogy az autó milyen színű, típusú, merre jár, közúton a dugóban áll-e, vagy egy erdei úton, felázott talajon stb., maga a játék már a megélt élmény vagy a képzelet tartalmaira épül.

Ahogy a legtöbb pedagógus, mi is biztosítjuk a jelmezeket a szerepjátékok számára. Szeretik ezeket kipróbálni, valamennyire válni és mesét játszani bennük. A méltóságteljes királykisasszonyból egy pillanat alatt lesz támadó, vérszomjas fenevad a belső feszültségtől vagy indítástól függően. A gyermek elbújik a korona alá vagy a kutya-fülek mögé azért, hogy megszabadulhasson olyan belső feszültségektől, amelyeket a mindennapokban hordoz, vagy azért, mert vágyik az elérhetetlenre. A beteljesületlen vágy feszültségének oldása ugyanolyan fontos, mint a szorongásból, agresszív élményekből fakadó. Ez egy öngyógyító lehetőség.

A mindennapi spontán játék közben a gyermek fokozatosan veszíti el a kapcsolatot a külvilággal, és merül el akár az általa kitalált helyzetben. Gyakran teszi ezt játszótársak nélkül, de őket sem zárja ki. Ha egy babakonyhában, egy Forma 1-es versenyen vagy a fantázia bármely más alkotóműhelyében járunk, ott valami megmozdul, és persze a gyermekben is. Személyiséget kap egy autó, életre kel egy sült csirke, a pár napos csecsemő járni kezd. A tárgyak átlényegülnek, társsá, partnerré lesznek. Amíg például a homokozóban a játszótársak együtt haladnak a történettel, nem szakítják át annak közös kereteit, vagy nem unják el a játékot (és keresnek egy másik területet önmaguk kiteljesedéséhez), addig egymás számára is izgalmas, fontos a másik jelenléte, a játékban betöltött szerepe. Amint ez sérül, változik, feloldódik, olyankor a gyermek más dimenzióban talál magára, és rugalmasan alakul a szituáció, vagy megszűnik és a játszótársak új játékba fognak. Adott helyzetben gyakran marad a játészó kezében egy addig más feladatot betöltő eszköz, tárgy, amivel most újabb játékba fog, keresve hozzá partnereket, vagy marad inkább magában és ezzel indítja az új történetet. Lassan átlényegül, szerepet kap a kézben tartott tárgy vagy báb is. Olyan szituációkat élhet meg a gyermek bábozás közben, amelyekre a társas impulzusok más irányba,

irányultsága miatt eddig nem volt lehetősége. A játék, az együttlét bensőségebbé válik. A kör, a burok, melyet maga köré von, még inkább az övé lesz. Kialakul a drámai szituáció, azaz a helyzet a helyzetben.

A bábu és a játékos egymás társai, akik számíthatnak egymás jelenlétére, gesztusaira, kisugárzására, kommunikációs képességeire. Különösképpen, ha tesszük ezt akár többen is. Kérdés lehet egy csoportos játéknál, hogy a bábót már a kezdetektől működtessük, szerepeltessük, vagy csak később hozzuk be dramaturgiai fogásként. A komplex, nyitott, akár interaktív, nemcsak bábos játéknál (melynek hál' Istennek virágkorát éljük) bármelyik megoldás lehetséges. Súlyozhatjuk ezáltal a tartalom fontosságát, fordulópontokat hozhatunk létre, irányt adhatunk a történet-szövésnek, -megélésnek, -feldolgozásnak, bensőbbé tehetjük a helyzetet.

Még szerencsésebbek azok a gyerekek, akik olyan csoportba járhatnak, ahol a sarokban egy bábparaván, vagy legalább bábok rendelkezésre állnak. A szerepvállalás nehézségén át tud lendíteni egy báb, amely alkalmas arra, hogy ne személyesen vállaljuk fel a konfliktusban a negatív szerepet, hiszen megteszi ezt helyettünk a báb. Ő tudja átadni az érzéseinket, gondolatainkat, segítve a megnyilvánulást, a kitárulkozást. Nekünk, pedagógusoknak feladatunk, hogy olyan szituációkat teremtsünk, amelyekről tudjuk, hogy a csoportunknak vagy a csoport bármely tagjának erre szüksége van. Irányított játék formájában is kitűzhetők ezek a célok, hiszen a drámajáték ebben az esetben csoportos játéktevékenység is lehet.

Nem tudnánk olyan tevékenységet kiemelni az óvoda mindennapjaiból, amelyet nem itat át a drámajáték lehetősége. Nagyon szeretjük azokat a mindennapi mozgásfejlesztési foglalkozásokat, amelyeket keretbe foglalva, valami köré építünk fel. Például a *Madarak, fák napjához* kapcsolódva biztos, hogy minden mozgásforma, játék a madarak életének „eljátszására” épít (élelemgyűjtés, fiókanevelés, párkeresés, riasztás, küzdelem a ragadozókkal szemben stb.).

A nemzeti ünnepek is közelebb hozhatók a gyerekeknek a „drámás” mozgásos játékon keresztül.

Egy bizonyos mozgásformának, mint például az egyenes sorban haladásnak, számtalan miéértje lehet (a kacsamát követik a fiókái, katonák masíroznak a parancsnok után, a kisvonaat hegyen-völgyön kanyarog stb.).

Egy óvodai ünnepség (pl. karácsony, anyák napja, évzáró stb.) is sokkal érdekesebb egy kisgyermek számára, ha a választott versek, dalok keretbe foglalva, egy közös játékba ágyazva kerülnek bemutatásra. Oldjuk a szerepvállalás vagy szerepeltetés feszültségét, de maga a vers, a dal el tud hangozni! A nem verbális kommunikációs eszközeink használatára (mit hogyan fejezünk ki, mivel mit üzenünk stb.) játékokon keresztül tudjuk megtanítani a gyerekeket.

Az önismeret, a testtudat, a testkép, a figyelem, a felidézés, az átélés fejlesztésének nagyon fontos eszköze a drámajáték.

Éljünk a lehetőségeivel! Erre biztatjuk minden kollégánkat.

Hogyan kell történeteket mesélni?

– bibliai történetek feldolgozása és továbbadása bábjátékkal –

Kustárné Almási Zsuzsanna

„Megkértek egy rabbit, akinek a nagyapja még a Bálsém tanítványa volt, hogy meséljen el egy történetet. – Úgy kell egy történetet elmesélni – mondta, – hogy az segítsen az embereknek. Majd hozzáfűzte: – A nagyapám béna volt. Egyszer arra kérték, beszéljen a tanítójáról. És akkor elmondta, hogyan szokott a szent Bálsém ima közben szökkelni és táncolni. A nagyapám ott állt és beszélt, és a történet annyira magával ragadta, hogy egyszer csak magának is szökdécselnie és táncolnia kellett, ahogy mestere is tette. És e percben kigyógyult bénaságából, így kell a történeteket elmondani.”

Ez a rövid történet a haszid zsidó mozgalom azon hagyományára utal, amely szerint küldetésnek tekintették és tekintik, hogy szent tanítóikról, a cáddikokról szóló történeteket adjanak tovább generációról generációra, így őrizve identitásukat, hitüket, tanításait.

A szakrális tanítások történetekben való megfogalmazása és továbbadása nem idegen a keresztyénségtől sem. Nem véletlen ez, ugyanis a zsidó-keresztyén gondolkodás lineáris szemléletű, ami azt jelenti, hogy a világ folyását egyetlen történetként értelmezi, amelynek van kezdete és

lesz vége. Ez az úgynevezett üdvtörténet, kozmikus világdráma, vagy ahogyan azt Fabinyi Tibor megállapítja *„Istennek az ember iránti szerelmi története, love-storyja.”*¹

A Biblia ezt a nagy „kerettörténetet” beszéli el úgy, hogy emberi sorsokat, népek, nemzetek történeteit szövi egybe. Jóllehet e szövegek nagy többsége történelmileg is hiteles adatokat, szereplőket említ, mégsem beszélhetünk pusztán kortörténeti dokumentációról vagy tudósításról, sokkal inkább olyan szövegről, amely „nem tükrözi, hanem teremti a valóságot.”² Ez az a vonás, ami Detweiler szerint a szakrális szöveget megkülönbözteti a szekuláristól, ugyanis *„az előbbi általában életet alakító erővel bír – mondja – és önmaga körül közösséget teremtve ezt az erőt nemzedékről-nemzedékre továbbadja.”*³

A vallásos közösségek számára tehát a szakrális szövegeknek identitásképző szerepük van, (világ)értelmező keretként funkcionálnak, ezért továbbadásuk, áthagyományozásuk létkérdés. *„Narrare necesse est”* – *„Muszáj, hogy meséljünk”*, azaz olyan emberi lehetőségről van szó, amelyről, ha lemondunk, önmagunkról mondunk le.⁴ *„Ezt az értelmező keretet a keresztyén hitben a bibliai történe-*

tek és elbeszélések szimbólumsora alkotja... A keresztény elbeszélés-szöttek alakjai (Gestaltjai) és a templombelső, valamint a liturgia külső szimbólumai, megteremtik, fenn tartják és elmélyítik az észlelési mintázatot. Ez annyit tesz, hogy a hit egyfajta válasz arra, hogy „adás van”.⁵

A mai ember számára ez a „észlelési mintázat” és „világ-magyarázó térkép” már leginkább a mitikus időkből felderengő homályos emlék, de semmiképpen sem alapvető „lét-megtapasztalási” mód. Ingo Baldermann megjegyzi, hogy „a felvilágosodás óta ismeri a teológia Lessing „ronda árkat” (garstiger Graben), amely elválasztja a Bibliát a jelenünktől.”⁶

A felvilágosult ember ugyanis kilépett a világnak mint teljességnek észlelési módjából, és a deduktív gondolkodási struktúra helyett az induktív világértelmezés került előtérbe.

Ugyanakkor az ember egzisztenciális tapasztalatai és kérdései a létről és a világról nem változtak. A ma embere is ember, akinek szembe kell néznie a halállal, szenvedéssel, a létfenntartás alapvető szükségleteivel. A Biblia ezekre a kérdésekre ad választ úgy, hogy történetei által újra és újra emlékezteti az embert eredetére, Istennel és embertársával, a teremtett világgal való kapcsolatára, a teremtettségéből fakadó feladatára és sorsának kihívásaira. Ennek az emlékezésre épülő gondolkodásmódnak azonban elmentmond a fejlődésbe vetett hit kultúrája, mely elsősorban a jövőbe tekint. „A szimbolikus-mitikus tudatot a magyarázat igényével jelentkező allegorikus tudat váltotta fel. Az új vezéreszmények, a „történelem”, a „tudomány”, az „igazság” és a „haladás”.⁷ Ez a „haladás-eszmény” az információk átadására és begyűjtésére épül, hiszen minél több információ birtokában van az ember, annál inkább birtokolja a világot. Mára ez az információs kultúra kiteljesedni látszik, amelyben a keresztyénység számára kihívást jelent az, hogy a bibliai szövegek továbbadásánál, hagyományozásánál nem egyfajta lexikális tudásanyag átadásáról, információközvetítésről van szó, hanem proklamációról (hangos kiáltásról), felhívásról, Ige-hirdetésről a szó cselekvő, ható jelentését tekintve.

„... az írott szó arra törekszik, hogy mintegy „kiugorjon” a könyvből, ismét szó, azaz hirdetett ige legyen. Az evangélium ezért nem szöveg, hanem hang, ahogyan Luther mondta „viva vox”, az élő hang, amely azért van, hogy kihirdessék, proklamálják.”⁸

Azt kell azonban látnunk, hogy verbális kommunikációnk, hagyományos narratíváink elvesztették erejüket az egyházban. Meg kell találnunk, illetve újra fel kell fedeznünk azokat a csatornákat, amelyeken keresztül ezek az ősi történetek újra feltáruhatnak. A bibliai történeteket életre kell kelteni, azaz úgy kell elmesélni, tanítani, továbbadni, ahogyan azt a haszid történetben olvassuk: „hogy segítsen az embereknek”.

A bábjáték olyan műfaj, amelyben ennek a lehetősége jelen van, hiszen a szakrális formákkal és tartalmakkal mindig is kapcsolatban volt. Bábuk, maszkok az ember ősidők óta készített a maga, az állatai, istenei képmására, a transzcendenssel való kapcsolatának kifejezésére, a szent történetek elmesélésére, továbbadására.

A bibliai szövegek feldolgozása, dramatizálása komplex folyamat, amelynek során olyan vizuális és verbális (képi és narratív) egységnek, egyfajta „észlelési mintázatnak” kell létrejönnie, amelyben az eredeti szöveg kiteljesedhet,

betöltheti küldetését, azaz a mai ember számára élő és ható „momentummá” válhat.⁹ Először is a saját, szöveghez való viszonyomat kell mérlegre tennem, azaz annak tudatában kell a bibliai szövegeket olvasnom, hogy „nem halott fragmentumokkal van dolgom, hanem élő hagyománnyal, amelyet nem gyűrhetek magam alá, mert annak velem szemben is igazságigénye van.”¹⁰

Mindeközben nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy a megszülető dramatikus szövegnek, illetve az abból fakadó játéknak túl kell mutatni személyes érintettségünkön, és egy magasabb, általánosabb szintre kell emelkednie azért, hogy a játék ne váljon érzelmössé (ami alapvetően távol áll a bibliai szemlélettől), moralizálóvá, ugyanakkor a néző is hatása alá kerülhessen.

Nyilvánvaló az is, hogy amennyiben bábjátékkal dolgozunk fel egy bibliai történetet, arra nekünk is hatással kell lennünk. A dráma törvényei szerint kell alakítani, formálni, hogy bemutatható legyen.

Ahhoz tehát, hogy egy bibliai szöveg teljes értelme feltáruljon, a „szívvel történő olvasás”, a szöveghez való rácsodálkozás mellett meg kell vizsgálni annak történeti, teológiai szempontjait is, valamint a benne rejlő dramatikus lehetőségeket. A kortörténeti háttér feltárása segíti a jelleme, karakterek megformálását, a képi világ kialakítását, de ezáltal a játék nem válhat dokumentációvá, vagy egyszerű illusztrációvá. „A kinyilatkoztatás szövege nem az igazi esemény leírását, hanem az esemény igazi leírását nyújtja.”¹¹

A bibliai szövegekre alapvetően a képi, szimbolikus gondolkodásmód jellemző, amit a bábjáték képes visszatükrözni. A báb ugyanis maga is jel, szimbólum, ami egyszerre hordoz archaikus jelentést és a jelennek szóló üzenetet. Nagyon fontos a feldolgozás folyamatában a képi koncepció kialakítása, a bábkészítés, hiszen – különösen kisgyerekeknél – a kép erőteljesebben rögzül, mint a szöveg. Bibliai történeteknél egyfajta „istenképet” közvetítünk, ami meghatározó lehet a hitfejlődésben. Ebben az esetben felmerülhet az a kérdés, hogy kell-e, szabad-e konkrét formákban gondolkodni, lehet-e ábrázolni a „transzcendenst”, meg lehet-e formálni a „megfoghatatlant”? Évszázadok teológiai vitái rejlenek a kérdések mögött, amelyek kifejtésére e keretek között nincs lehetőség. Annyit azonban szükséges megjegyezni, hogy a teológia szerint „a művészet elválaszthatatlan a teremtéstől, mivel a teremtésből ered és a teremtésre utal vissza”.¹² Ennek értelmében „az ember Isten képmásaként nem csak Teremtőjét hordozza magában, hanem a teremtőiséget is, mely a létezők közül egyedül őt teszi képessé önmaga átlenyegítésére, létállapotának meghaladására, vagy alulmúlására.”¹³ Tehát az embernek megadatott a lehetőség, hogy színeken-formákon-képeken keresztül fejezze ki a benne mélyen gyökerezőt, a látszólag kifejezhetetlent. A tradicionális-szakrális, vagy vallásos művészetben ez azt jelenti, hogy az alkotás soha nem öncélú tevékenység, hanem eszköz az ember kezében.

Ha tehát a bibliai szövegek értelmezésével kapcsolatban megállapítottuk, hogy szükséges egyfajta „aláhajlás”, ugyanez érvényes a képi megjelenítésre is. Egyrészt ugyanis azzal kell szembesülnünk, hogy olyan dolgok ábrázolására vállalkozunk, ami meghaladja az ember tudását, intellektusát, valóságról alkotott fogalmát, tehát egy olyan szimbolikus-képi nyelvezetet hozunk létre, amely

azt tartja szem előtt, „amiket nem látunk, bár láthatnánk”.¹⁴

„A tradicionális művészet érthetősége nem a felismeréskéntől függ, hanem, mint az írás esetében, az olvashatóságtól. A betűket, amelyekkel ezt a művészetet írják, helyesen nevezik szimbólumoknak... A szimbólumok kombinációja ikonográfiát vagy mítoszt alkot. A szimbólumok a művészet univerzális nyelvezetét jelentik.”¹⁵

A transzcendens valóság kifejezésére tehát a szimbolikus, „átlényegült” formák a legalkalmasabbak, amelyek feltörik a „dolgok empirikusan bezárt felszínét és felfedik a mögöttük rejlő mélységet”.¹⁶ A szimbólumok az isteni jelenlét misztériumának hordozói, amely egyszerre megmutatkozik és elrejtőzik. Vannak archaikus, ősi jelképek, amelyek által a transzcendens valóságot közvetlenül ki lehet fejezni, illetve a játék során, egy úgynevezett „átmeneti térben, amely sem nem csupán objektív, sem nem csupán szubjektív”,¹⁷ egy-egy tárgy, gesztus, szín, textúra szakrális tartalommal, jelentőséggel ruházódhat fel. Már az Ószövetségben is olvashatunk olyan jelképes cselekedetokről, amikor a próféták mondanivalójukat szimbólumok által, „tárgyjátékkal” fejezték ki (pl. Jeremiás igát vesz a nyakába Jer27,1-22; az eltört cserépedény Jer19,1-14; az övről mondott példázat Jer13,1-11; Ezékiel jelképesen ábrázolja a fogságba menetelt, Ez12,1-20 stb.), illetve az Újszövetségben maga Krisztus „mutatja be” az úrvacsora szimbolikus cselekménysorát, amelyben (református felfogás szerint) a kenyér és a bor nem azonos Krisztus testével, hanem annak csak jelei, „képmásai”.

Mielőtt azonban amellett tennék le a voksot, hogy egy bibliai történetet csak és kizárólag absztrakt, elvont szinten lehet megjeleníteni, tisztáznunk kell azt is, hogy a Biblia egyáltalán nem elvont, filozófiai tanrendszert foglal magába, nem akarja „elszellemiesíteni” a valóságot, hanem nagyon is életszerű, konkrét helyzeteket, döntéshelyzeteket, kapcsolattrendszereket tár fel. Kertelés nélkül mutatja be az emberi természetet, a reményt és a reménytelenséget, a szenvedést és az örömet, a hűséget és a hűtlenséget, és az ezekre adott isteni választ. A bibliai szereplők ugyanolyan esendő emberek, mint mi magunk is vagyunk, és ahogyan Auerbach rámutatott, az jellemző rájuk, hogy változnak, mások a történet elején, mint a végén, s nem állandó jellemek, mint Homérosznál az „okos” Odüsszeusz, vagy Vergiliusnál a „kegyes” Aeneas”. A bibliai szereplők lélekben is átforgatnak, megfordulnak.¹⁸

Az Újszövetség arról szól, hogy Isten maga is belép ennek a világnak a valóságába, „testté lesz” (Jn 1,14), vállalva az anyagi lét minden következményét. Az Újszövetségi történetekben a „valóságos” ember találkozik a „valóságos” Istennel. A bábokkal elmondott történetek, a figurák, párbeszéd, cselekménysorok konkrétságával éppen ennek a „valódi” találkozásnak az átélését kínálják fel a nézőnek, és azt üzenik, hogy ennek lehetősége mindig adott az ember számára. Sőt, ebből fakad az ember minden morális feladata is: „...Uram, mikor láttunk téged éhezni, hogy enned adtunk volna, vagy szomjazni, hogy innod adtunk volna? Mikor láttunk jövevénynek, hogy befogadtunk

volna, vagy meztelennek, hogy felruháztunk volna? Mikor láttunk betegen vagy börtönben, hogy elmentünk volna hozzád? A király így felel majd nekik: Bizony mondom nektek, amikor megtettétek ezeket akár csak egygyel is a legkisebb atyámfiai közül, velem tettétek meg.” (Mt 25,37-40)

„A Bibliában az Isten valóságáról szerzett elsődleges élmény találkozásszerű, s ennek megfelelő kell, hogy legyen az is, amit Istenről mondunk.”¹⁹

Ahhoz tehát, hogy harmonikus egység (vizuális és verbális) jöjjön létre a bibliai történetek bábos megjelenítésében, nem hagyható figyelmen kívül, hogy a szakrális szövegek egyszerre közvetítik a transzcendens, és a köznapis valóságot, egyszerre szimbolikusak és konkrétak, egyszerre örök érvényűek, és egyszerre korhűek. A hívő ember számára ez a két „valóság” nem szétválasztható, ezért fontos az, hogy a játék során egy finom transzparencia jöjjön létre, azaz a konkrét formák betekintést engedjenek a „valóságon túli valóságba”, míg a szimbólumok által a transzcendens egészen „közelivé” válhasson.

A bábjáték a maga képes nyelvén, szimbolikus aktusa által a történetmesélést olyan spirituális szintre emelheti, amelynek során a néző – legyen az gyermek, vagy felnőtt – valóban beavatottá válhat. Ebből az üzenethordozó és üzenetközvetítő jellegéből adódik az, hogy a bábjáték formanyelvén „elmondott” történetek „nemcsak azt teszik lehetővé, hogy valaki Istenre gondoljon, hanem hogy a valódi találkozást is átélje.”²⁰ Ez a drámában a katarzis, a teológiában pedig a megtérés (metanoia).

¹ FABINYI Tibor, Szótörténetek. Hermeneutikai, teológiai és irodalomtudományi tanulmányok, Szerk. Arady-Janka-Judit, Budapest, Luther, 2009, 116.

² Uo., 193

³ Detweiler 1985, 213-230. Idézi Fabinyi, i.m. 182.

⁴ Odo MARQUARD, Az egyetemes történelem és más mesék, Budapest, Atlantisz, 2001, 389.

⁵ Owe WIKSTRÖM, A kifürkészhetetlen ember, Budapest, Animula, 2000, 234.

⁶ Ingo BALDERMANN: A Biblia a tanulás könyve. A Bibliai Didaktika alapjai, Budapest, Kálvin, 2003, 8.

⁷ FABINYI, i.m., 28.

⁸ Uo., 191.

⁹ Uo., 117.

¹⁰ Uo., 177.

¹¹ Jean BOTTERO – Mone – Alain - QUAKIN - Joseph MOINGT, Isten legszebb története. Ki a Biblia Istene? Kairosz, 56.

¹² Amanda K. COMARASWAMY: Keresztény és keleti művészetfilozófia, Budapest, Articus, 2000, 5.

¹³ Uo., 6.

¹⁴ Uo., 12.

¹⁵ Uo. 61.

¹⁶ Hubertus HALBFAS, Religionsunterricht in der Grundschule, Lehrerhandbuch 1., Düsseldorf, Patmos, 1987, 256.

¹⁷ WIKSTRÖM, 76.

¹⁸ FABINYI, i.m., 199.

¹⁹ BALDERMANN, 12.

²⁰ WIKSTRÖM, i.m., 4.

Megoldás lehet a vásári bábjáték

Mátyásné Fűzi Csilla

Immár több mint 10 éve bábpedagógusként bábjátékot tanítok a Cogito ÁMK Hibó Tamás Alapfokú Művészeti Iskolában (Salgótarján), valamint alapítója vagyok a sárospataki Huncutka Bábszínháznak. Rajongója vagyok a bábjátéknak! Tapasztalataimból a már sokszor kipróbáltakat gyűjtöttem össze.

A bábjáték oktatása, alkalmazása során lehetőséget kapunk többek között a közösségfejlesztéshez, az önkontroll gyakorlásához, az önismeret, a társismeret és konfliktuskezelés fejlesztéséhez. A tanár a játékok során ismeretet szerezhet többek között a gyermekcsoport kommunikációs szintjéről, érzelmi állapotáról, szociális érzékenysükről – és a fejlesztendő területekről.

Nap mint nap egyre több igény van az iskolán belüli konfliktuskezelésre. Megoldást jelenthet a vásári bábjáték feldolgozása. Esetemben a Paprika Jancsi és az ördög párharca. Miért? A konfliktust elő tudjuk idézni ezekkel a kis, fiktív történetekkel, melyekben az ördög képviseli a félelmetes erőt, akitől akár rettegünk is, Jancsi pedig a gyengébb, esendőbb, de furfangos karaktert. A szereplőválasztáskor (kétszemélyes, egykezes bábjáték) hagyom, hogy a gyerekek válasszanak maguknak karaktert. Érdekes és tanulságos megfigyelni, hogy ki mit választ, hogyan dönt az agresszívebb, és hogyan az, aki általában elszenvedti az agressziót, no, és ki választja Jancsit, a vásári játékok hőst?

Miért jó, ha előidézzük a konfliktust és nem inkább elkerüljük? Ha ismerjük annyira a csoportot, hogy tudjuk, kik állnak ellentétben egymással, akkor ez egy jó gyakorlat lehet a szembenállók feszültségének levezetésére. Ugyanis az erős ördögnek kell eltűnnie az ütlegetéseket, és ez a játék során nagyon felbőszíti a gyerekeket, a Jancsit játszó pedig már nem lesznek csendes visszahúzódók, mert a játékban ők maradnak felül, nekik kell hőssé válniuk.

A probléma megoldást kíván, hiszen az ördögöt játszó revansot akarnak, de nem kapnak rá lehetőséget, mivel a vásári játékok dramaturgiájában az ördög vesztes pozíciót képvisel. Hangsúlyozandó tehát, hogy ez játék, és a végén a játékosoknak esélyt kell teremteni a békülésre, a feloldódásra. Játék előtt fektessük le a konvenciót, hogy a báb a bábbal játszik, a bábmozgatók a bábu által mutathatják meg erejüket, furfangjukat, azaz szándékukat. A többszöri játék során oldódik a feszültség, erősödik a kohézió, az együttműködés szelődül. A csoporton belüli egészséges identitáskeresés a játékon keresztül valósul meg, és ha jó barátok nem is, de a békés együttélésre alkalmasak lesznek a játszó.

Paprika Jancsi történetének tovább fűzése több nézőpontból is segíthet már tantárgyak, ismeretek feldolgozásához, akár a környezettudatosság, fenntarthatóság témakörében alsós tanulók (1-2. osztály).

Azért választottam a vásári bábjáték műfaját, mert két ellentétes attitűdöt, hozzáállást ezzel a játékmóddal viszonylag egyszerűen lehet élményszerűen érzékeltetni. A környezettudatos, illetve szennyező, károsító, felelőtlen magatartás szembeállításának kontrasztját így élesebben tudjuk megélni.

A játékunk címe: *Paprika Jancsi és a messzelátó*.¹ Messzelátó, mint: „Láss messzebb az orrodnál!” – és mint távcső, amivel közelebb hozható a környező természet, ezáltal pedig érzékenyebbé válunk/válhatunk a látottak iránt. Amire Paprika Jancsi irányítja a figyelmünket, azok pozitív attitűdök, változások, érzékenységek, amit pedig az ördög tesz és képvisel, azok negatív hatásúak.

Paprika Jancsi látja és örömmel rácsodálkozik: – a csigára, aki a házát cipeli, – a madárfiókra, akit éppen az anyukája ment meg a kieséstől, – a méhecskére, aki épp rászáll egy gyermekláncfű gyógynövényre és nektárt gyűjt, – a földi eperre, melyet meg is kóstol stb.	Ördög látja és tetszik neki: – a kémény fekete füstje, – a boltból éppen kilépő szemetelő gyerekek, – az erdőben a virágot tövestől kitépő gyerek, – az autót, melyből fekete füst gomolyog stb.
---	--

Mindez cselekménybe ágyazva: Paprika Jancsi a mezőn rátalál egy messzelátóra, melyet nem is ismer, de a gyerekek segítségével rájön mi is az. Majd a szeméhez emeli és látja a fent leírtakat szépen egymás után. Megemeli egy követ, hogy ez alá is tudjon nézni. Ám ekkor a kő alól kibújik az ördög és elveszi tőle a táv-

¹ A bábjáték szövegkönyvét írta Mátyásné Fűzi Csilla.

csövet. Szemügyre veszi a fent leírtakat és örül annak, amit lát. Ezután provokálja a gyerekeket, hogy tartsanak vele. Ezt nem tűri Jancsi, megkérdezi az ördögöt, hogy akar-e csillagokat is látni? Természetesen igen a válasz, így Jancsi betérit egy fekete vászonnal az ördögöt, mondván, hogy a csodához erre van szükség, és jól elagyabugyalja az ördögöt. Megígérteti vele, hogy ezentúl nem fogja rosszra buzdítani a gyerekeket. A közösen színre vitt bábjátékot természetesen a témát kifejező interaktív beszélgetés követi. (...)

Általa mindig történik valami varázslat

Rusz Csilla

Ezzel a műhelybeszámolóval nem összegezni akarok. Nem vonalat szeretnék meghúzni, és nem rendszerezni kívánom mindazt, ami eddig történt a foglalkozásaimon, hiszen továbbra is kísérletezem. Inkább néhány gondolatot osztanék meg, kérdéseket szeretnék megfogalmazni, és azokra válaszokat keresni. Néhány támpontot adni azoknak, akik szeretnének bábozni tanítványaikkal, vagy színházi előadásokban használnának bábokat.

20 évvel ezelőtt találkoztam a drámapedagógiával és a szerelmese lettem. 2008-ban elvégeztem egy gyermekszínházi rendezői képzést, mert egyre jobban érdekelt a gyermekszínház. Azóta majdnem minden évben részt vettem az osztályommal a Weöres Sándor Országos Gyermekszínházi Fesztiválon.

Ha azt kérdeznénk, milyen távolság van a pedagógia és a drámajáték között, azt mondanám: nem távolság, hanem közelség van. A pedagógia nem egy egzakt tudomány, ahol pontos eredmények, megoldások vannak. A pedagógia útkeresés. A drámajáték is útkeresés, a színház is útkeresés, a rendezés is útkeresés, ahol megélések, meg tapasztalások, élmények vannak. Ehhez kapcsolódhat a bábjáték is, élmény, megélés, meg tapasztalás egy tárgyon keresztül.

A bábu kapocsá válhat, vagy éppen a megfelelő távolságot biztosíthatja egy gondolat megfogalmazásában, átadásában, vagy egy együttlét kialakításában. Mert a bábjáték nyelvén beszélni mindenki tud, vagy meg tud tanulni, csak fel kell fedeznünk ezt a képességünket. Bábot is bárki tud készíteni, ha megtalálja a neki alkalmas kivitelezési technikát, és ismer néhány alapszabályt.

Eddig két előadásomban alkalmaztam bábokat: a Hammas Gyurka és a Kövér Lajos című produkciókban. Miért használtam bábot? Általában az előadásaimban a jelmez jelzésértékű, díszletet egyáltalán nem használok. A szövegmondáson, a színpadi játékon, színészi játékon kívül mindig keresem, mitől válhat egy előadás katartikus, mégsem mondom azt, hogy a bábot a színpadi hatás miatt, a katarzis megteremtése miatt használok csak. Sokkal többről van szó. A gyerek élettelen tárgyakkal játsza el az élet, kezére húzza, vizsgálja, nézi, mozgatja, játszadozik vele, párbeszédet folytat, hangot ad, életet kölcsönöz neki, „lelket lehel bele”. Ha ő készíti el vagy legalább valamelyik részét ő alkotja (például a Hammas Gyurka előadásban, az ördögöknél a szemeket, szájakat, farkat), sajátjává válik, saját „Pinokkiójává”. „A szem a lélek tükré” – ez a bábukra is érvényes. Ha egy csupasz kézre húzott golyóra két szemet teszünk, kísérletezzük a két szem nagyságával, színével, anyagával és elhelyezésével. Máris

elindítja a fantáziánkat: hol butának, hol gonosznak, bambának, szigorúnak stb. látjuk a fejet. Ha pedig megmozdítjuk, lassan lehajtva a tekintetet, majd gyorsan felemelve azt, megszületik a golyón az arc. Ezt megtapasztalták a gyerekek az ördögökkel a próbákon, hiszen a Hammas Gyurka előadásán 28 ördögábút használtunk. A pokol hangulatát, az ördögkatlan hevét a fekete-piros színű bábok sokadalma megteremtette, helyettesítve jelmez, díszletet. Gyakran előfordult, hogy az eleven képi világban összeforrt a báb a mozgatójával, nem lehetett őket megkülönböztetni, elválasztani sem.

A szimbolizálás számtalan lehetősége teremti meg a báb varázsát. Ahogy a gyermek a bábot használja, a bábuval személyiségében és alakjában azonosult „én”-jét mutatja. Ő ugyan rejtve marad, de általa kap a báb szuggesztív hatást, és eggyé válva létrehozza a drámai alakot, megteremtve a lélekkel telt bábot. A Kövér Lajost (bábuval jelenítettük meg) mozgó kisfiú testhelyzetének apró változásai, hangja mindig új és új értelmezéseket idézett meg, az „álca” mögötti takarásból előbújt a bábos és áttételesen közölte mondandóját. Így a darab felfokozott érzelmi töltést kapott, az előadás képszerűsége erősödött. Maga a báb egy hatalmas, kövér, undorító külsejű, lomha bábfigura volt. Fontos, hogy a gyerek el is bújhat a báb mögé, ha nehéz a figurával azonosulni. Mert például, ha egy negatív személyt kell életre kelteni, titkolt negatív érzéseit kell kifejezni, vagy életkorából adódóan szemérmes bizonyos helyzetben (előfordult, hogy az ötödikes fiúnak bábot kellett a kezébe adnom, hogy Kukoricza Jancsi udvarlását eljátssza a mellette álló kislánynak). A báb tehát el is emel a személyestől, eltávolítva tudok kimondani, megmutatni konkrét, egyéni tartalmat.

A báb legfontosabb jellemzője, hogy személyisége van, élőlényt jelenít meg. Érzéseket, gondolatokat ébreszt, mint minden képzőművészeti alkotás, viszont a bábu sajátossága az, hogy élni akar. Ha a bábbal nem játszanak, akkor az csak holt anyag marad. A báb nyelve a mozgás: a ritmus és az energia. A bábok a testükkel beszélnek, a tekintetükkel. Illúziót teremtenek, nem utánózzák, hanem újragondolják, stilizálják a valós mozdulatokat.

A bábok mozgatása pl. a Hammas Gyurka előadásban akkor vált igazán varázslattá, amikor a bábok együtt táncoltak. 28 ördögábú a színpadon, minden gyerek a saját ördögével, énekelve: „Ha megfogom az ördögöt...”. A báboknak nem mindig kell beszélniük, a szavakon túl más eszközökkel – látvánnyal, zenével, mozgással tolmácsolhatnák a lényegét. A bábokat már az emberi történet legősibb idejétől megtalálhatjuk a világ minden táján, és nem azért, mert beszélnek, hanem azért, mert életre kelnek.

Ami változik, ami mozog, számunkra azt jelenti, hogy él. Természetesen nem azt szorgalmazom, hogy a szöveget, a beszédet száműzzük a bábjátékokból, de amit el tudunk mondani másképp, mint szavakkal: tegyük meg! Fedezzük fel, hogy milyen más módon tudunk közölni egy gondolatot! Ötvözzük a képzőművészet nyelvét a zenével, a hangokkal (másokkal, mint a beszéd), és hassunk – első sorban – az érzésekre! Ami a színpadon élénk tárul, az mind jel, és éppen ezért semmi sem lehet véletlen. A néző mindazt, amit lát, hall, érez és ért, átérezti önmagán, ki-egészíti.

A bábhasználat az előadásaim esztétikai értékét is fokozta, felkeltette a nézők érdeklődését (meghökkenés), ér-

zékszervi hatást biztosított, vizuális élményt. A drámajáték, színjáték, bábjáték hármassága teljessé tette a produkciót. A bábhasználat megengedett olyan mozgási szabadságot, amit élő emberrel (gyerekkel) nem lehet megtenni, az érzelmeket képekben jelenítette meg. Nem elvett, hanem látványban, drámai feszültség megteremtésében hozzáadott az előadáshoz. A bábok használata segítette a jelenetek átkötését, hozzájárult a játék gazdagításához, a megszólalásokat hangsúlyosabbá tette.

Nem vagyok bábszínész, nem tanultam bábozni, óvatosan nyúlok a bábhoz, és azt mondom: „tanítványaimnak: „a báb olyan csodás játékszer, amelynek lelke van”. S általa mindig történik valami varázslat!

Báb a drámafoglalkozáson

– műhelybeszámoló a Debreceni BolyaiSokktól –

Deczki Klára

Hadd kezdjem írásomat egy aktuális és igen szomorú hírrrel: művészeti iskolánkban a 2003 óta működő bábjáték tanszak az idei tanévvel megszűnik. Egy tollvonás „oda-fönn”, és az addig alkalmas, elkötelezett és sikeres pedagógus, végzettsége alapján (bábszínész II.) már nem taníthat bábjáték tanszakon. Csak a Színművészeti Egyetemet végzett bábszínész(!) folytathatja ezt a pedagógiai munkát. Ezzel tulajdonképpen ellehetetlenítették az alapfokú művészeti iskolák bábjáték oktatását. Ez a tény kissé árnyékot vet az öröömre, hogy e jeles lapban beszámolhatok a drámafoglalkozásaimon alkalmazott bábos technikákról. No, de rázzuk meg magunkat és örüljünk annak, ami van: még taníthatunk a színjáték tanszakon, még elfogadják a drámapedagógus végzettségünket.

Jómagam bábos kollégáimtól sok mindent látva és tanulva, sok, általuk készített tárgyat használva, gyakran alkalmazok bábos technikákat csoportjaimmal. A tárgyjátéktól a kesztyűsbábokon át, az óriásbábokig minden hasznosan beilleszthető a színjátékba.

Leglátványosabb az árnyjáték, melyet egy fehér vászonnal és egy írásvetítővel, íróasztali lámpával, vagy akár egy zseblámpával bármely iskolában könnyen elő tudunk varázsolni. Használhatjuk valamely misztikus vagy félelmetes személy megjelenítésére (pl.: *Békés Pál: Félőrlény című darabjában a Nagy Tökély, akinek óriásról kell összezsugorodnia, végül elfogynia*), vagy egy múlt / jövőbeli esemény vagy álmokkép felidézésére (pl.: *Erdős Virág Pimpáré és Vakvarjúcska meséjében a királylány álma*).

A különböző óriásbábokat is nagyon kedvelik mind a játzó, mind a néző gyermekek. Óriások, sárkányok felidézésére alkalmasak, de nem utolsó sorban nagyon szoros együttműködésre is tanítanak, hiszen ezeket általában több mozgató irányítja (pl.: *az Ózban, amikor óriásként jelenik meg a „kis szélhámos”, majd lelepleződik*).

Kesztyűsbábokat szívesen alkalmazok kisebbekkel való játékban és beszédgyakorlatoknál. A gyerekek sokkal hamarabb megértik a hangszínváltásokat, ha figurához köthetik. De a középiskolásoknál is izgalmas játék volt, mikor a tudat meghasadását mutattuk be egy hófehér

plüssnyuszi segítségével Erdős Virág *Merénylet* című abszurd játékában.

A maszkok nem csak farsangi időszakban használhatók. Egészen karakteres félmaszkokat lehet készíteni a tanulókkal (*elegáns hölgyek kalapban, durva kegyetlen férfiak, bohócok, szolgák*), melyekkel aztán remek játék kerekedhet a commedia dell'arte hagyománya alapján. Nagyon erős felszabadító hatással bír néha egy-egy álarc viselete. Maszkokat használok például az ördög-angyal játékban is. Elkészítésük csomagolópapírból és tapétaragasztóból ún. kasírozással történik: kicsit hosszadalmas művelet, de annál tartósabb a végeredmény. (Van olyan kasírozással készült maszkunk, amit már 15 éve használunk!) Szintén kasírozással jött létre az a báb is, mely egy teljes embert ábrázol tagjaira bontva (végtagok, fej, törzs), és az előadás kezdetekor részeiből összeáll egy emberré, majd a végére darabokra esik. Ezzel a technikával egyébként bármilyen kellék vagy díszlet elkészíthető.

A tárgyjáték az egyik legegyszerűbb bábos megoldás, mégis varázslatokra képes. Kicsi gyermek még nagyon hamar elfogadja a játékforma szabályait, és bármilyen tárgyba képes életet adni: cipőkkel, pulóverekkel, különböző fejfedőkkel is játszhatunk el történetet, de kiegészítő elemként is megjelenhet egy történetben egy életre kelt tárgy. (Pl.: *A suszter manóiban éjszaka a cipők életre keltek és örömtáncot jártak*.)

Ha már tárgyról van szó: érdekes kérdés az is, hogy miről beszélgethetnek a tárgyak, mik lehetnek a problémáik, mit szeretnek, mit gyűlölnék? Építünk egy jelenetet a tárgyak konfliktusai köré: segítségül csomagolópapírra megrajzoljuk tárgyainkat, olyan nagy méretben, hogy a rajta vágott lyukon kiférjen az arcunk. Nagyon vicces jelenetek születhetnek ebből a játékból is.

És ha már rajzolunk, rajzoljunk képekből történetet: játszunk képmutogatást! Rengeteg humorlehetőség van a rajzokban. Ezt a technikát nagyon jól alkalmazhatjuk előadásainkban is, ha például egy szereplő hosszán monologizál a múltból (pl.: *Erdős Virág Merénylet című darabjában az anya elmeséli lánya egész életét, amely alatt kivetített gyermekrajzokon jelenítjük meg az egész abszur-*

ditását). Diafilmekkel fordítva is játszhatunk: ott a kép adott, és a szöveget kell hozzá kitalálni.

A marionett báb sajnos nem mindenki számára elérhető, hiszen elkészítésük már komoly szaktudást igényel. De vásárokon, turkálókban kifoghatunk egy-egy viszonylag jól mozgatható bábót, ami arra elegendő lehet, hogy drámásainknak bemutassuk a báb mozgását, a függesztési pontokat, mozdulatainak légiességét. Ezután pedig őket kérjük meg, hogy mozogjanak a bábhoz hasonlóan és párokba rendeződve mozgassák egymást.

Végezetül így ősszel aktuálisan a terménybábokról szólnék. Korosztálytól függetlenül, minden gyermek élvezi a

„terményvadászó” sétát, ha pedig szabadon engedik a fantáziájukat, bármit el tudnak készíteni faágakból, levelekből, terményekből. (Persze a ragasztópisztoly nagy segítség!) Ha akarjuk, megszabhatjuk a témát (pl.: Lúdas Matyi), és akkor az adott meséhez készíthetnek asztali bábjátékot. De előfordul, hogy a Minecraft jobban beindítja őket, és ebből is születhetnek nagyon kreatív munkák.

Összességében a bábjáték színesítheti drámaóráinkat, és segítheti, látványosabbá teheti előadásainkat. Csempésszük hát be a bábos technikákat a drámajátékba!

„A szív” – egy gyermek bábcsoport műhelyében

Szendrődyné Botka Krisztina

A *szív* című bábetűdünk születéséről szólnak e sorok, arról, hogy hogyan lehet egy szakköri munka sikeres, ahova évente több mint húsz, 9-14 éves gyerek jár, és hente egyszer találkozunk. 2017-2018-as tanévben állítottuk színpadra *A szív* című bábos játékunkat, mellyel eljuttottunk Egerbe, a 25. Országos Gyermekbábos Találkozóra.

E szakkör keretében a művészi szín- és bábjáték gyakorlása folyik. Minden év szeptemberében újra szerveződik a csoport, így az első időszak feladata a közösségépítés volt. Az ismerkedésen túl a gátlások feloldása, a bizalom kialakítása, és az örömet adó másokkal való együttjátszás átélése volt a cél. A színpadi beszédre beszédgyakorlatokkal készültünk fel. Nagy utat kellett bejárniuk a kis-kamaszoknak, míg az egymás előtti szégyenlősségük elmúlt, míg a másik reakcióit értelmezni tudták, képesek lettek komolyan együtt dolgozni. Ugyanis a bábosok kapcsolata ott a színpadon olyan, mint egy családban. Egy-más legbelsőbb terében dolgoznak, nincs helye a személyes ellentétnek. Csak így teremthettük meg a majdani közös nagy játék alapját.

Az előkészítő drámajátékok során figyeltem meg a csoportot, felmértem, hogy mire képesek és mi foglalkoztatja őket. Ezek után kezdtem darabot keresni.

Sok szempont szerint válogatok: tartalom, mondanivaló, évfordulóhoz kötődő, esetleg iskolai rendezvényhez kapcsolódó, a játékok korához illeszkedő, sokszereplős. De lehet, hogy egy továbbképzésen használt, vagy interneten látott, esetleg bábos rendezvényen ellesett bábtechnika ragad meg. Ezúttal is több ötletet vittem a csoportnak, közülük választottunk. Bevallom, a legnagyobb igyekezetem ellenére is már előfordult, hogy a kiválasztottat le kellett cserélnünk, mert nem ért meg rá a csoport, vagy nem jött létre a várva várt varázslat. Akkor másikat vettünk elő. Ezért szükséges, hogy sok elképzelés legyen a látókörben, számos történettel dolgozzunk már az előkészítő munka során is.

Ez alkalommal a bábtechnika volt a meghatározó. Bunraku típusú bábozást ajánlottam a gyerekeknek. A felső tagozatos diákok is könnyen kaphatók bábozásra, ha valami különlegessel, meglepővel állók eléjük. Iskolánkban 5. évfolyamon van drámaóra, ahol megismernek és készíte-

nek is sokféle bábót. A drámateremben a korábbi sok-sok előadásunk bábjával is találkozhatnak, így volt előismeretük a technikáról. Elfogadták a felkínált technikát, mert a legelső alkalommal látták, hogy az együttműködésre épül a mozgatusuk, hiszen egy bábót ketten, akár hárman is mozgatnak. Nagy kihívásnak tekintették, belevágtunk!

A mozgásgyakorlatokat nagyon szerették. Megfigyeltük saját testünk mozgását, mozgás közbeni változásait egyszerű mozgássoron keresztül. Utánoztuk más élőlények mozdulatait. Alkalmazott drámajátékon keresztül az életkorok, nemek, érzelmi állapotok és a mozgás kapcsolatára figyeltünk. Hasznos gyakorlat volt, amikor egymást próbálták csoportban mozgatni zsinórokkal, vagy pálcákkal. Sok-sok órát mozogtunk egymást irányítva, egymást nézve. Kerestük a legkifejezőbb mozdulatokat az érzésekhez, illetve azt, hogy mit tegyek a másik testével, hogy szavak nélkül azt tegye, amit én, a mozgató szeretnék tenni.

A bábkészítés rengeteg izgalmat tartogatott. Az egyik leegyszerűbb alapanyag mellett döntöttünk a csoporttal, a papírt választottuk, még pedig a nátronpapírt. A bábokat a gyerekek maguk készítették a csomagolópapírból hajtogatással, gyűrővel és ragasztással. Olcsó alapanyaga, egyszerű és gyors alakíthatósága ellenére, kifejező mozgásokra lett képes a figura. Teljes csodálkozást váltott ki, amikor az absztrakt bábok figurákká váltak a kezünkben. Egy-egy mozdulat, egy-egy gesztussor meglepő érzelmet váltott ki a gyerekekből. Mozgássorokat gyakoroltunk, majd mutattuk be egymásnak. Ezeket videóra vettük és visszanezve elemeztük: mi volt kifejező, érthető, szép, mi használható. Ekkor még nem gondoltunk szereposztásra, történetre, hiszen mindenkinek jó volt az elkészített bábokkal való mozdulatszínház, a játék, az, hogy gyakorolt. Bárki bárkivel vállalkozhatott új és újabb apró etűd kipróbálására. Közben kialakult a bábok mozgathatóságának szempontjából a bábok optimális, kényelmes mérete is. Ezek után kiválasztottuk a bábmozgatók csoportjait. A közel egy méteres figurákat, három bábos keltette életre, roppant összhangot és koncentrációt követelve, ezért kellett döntenünk, hogy ki kivel mozgat.

Érdekes kötődés alakult ki a bábok és a gyerekek közt. Mivel a csomagolópapír nem hosszú életű, ezért sok báb elhasználódott a gyakorlások alkalmával. De mivel ők te-

remtették a figurákat, kötődtek hozzájuk, és nem akartak megválni tőlük. Az elhasználódott figurákat „nyugdíjazták”, nézőként a drámaterem egyik asztalán foglaltak helyet. A próbák során egyre több nyugdíjas nézőnk lett, ezzel együtt az örömről is egyre gazdagodott.

A következő lépésként az improvizációs ötleteket felfűztük egy, a kamaszokat érdeklő témára. A bábozás stilizált művészet, melynek tárgya gondolatok, érzések jelképekben való leképezése, megmutatása. Az élőszínházzal ellentétben itt a gondolatokat, érzéseket a bábok játékaiban keresztül tudjuk eljátszani. Elhatároztuk, hogy szöveget egyáltalán nem használunk, a bábjáték szöveg nélkül is létezhet. A kiválasztott témánk is ebbe az irányba vezetett minket, hiszen a csoportot a szerelem érdekelte. Az, hogy a szerelem megszületését, a kedvesnek való bevallását nem kellett kimondani, még jobban inspirálta őket a mozgások kiműveléséhez. Ez a játékmód a bábok csupaszágához, egyszerűségéhez illett is, a bábosok a figyelmüket teljes egészében a mozgásra, és nem a megszólalásra tudták fordítani.

Keretjátékot akartak, így a témához kapcsolódó verseket, idézeteket kerestünk. Ezekből választották ki a számukra legtöbbet mondó sorokat, és ezek hangzanak el a nyitó képben, a mély sötét színpadon, amelyben még nem látni semmit. A keretjáték után csupán a zenei aláfestés szól. A

helyzetet élőszereplős előjáték teremti meg, a bábok kivevő álmod, vágyat mesélnek el. Jelzésszerű, szimbolikus díszletekkel, kellékekkel dolgoztunk. Kerti pad és szemetesvödör a parkot; héliumos lufi-szív, és papír-szív az érzelmek mélységét ábrázolta.

A bábok kifejező mozgásának gyakorlására további időt szántunk. A zenével összehangolt mozgás roppant koncentrációt követelt. Bevált a videós és fényképes elemzés. Javítható mozzanatok kerestek a maguk, majd a mások játékában. Hogy lenne jobb? Mikor szerepelt a báb, mikor a bábmozgató? Az egyik báb mozdulatára, üzenetére a másik mit reagált? Aki nem „szerepelt”, az mit csinált éppen, hiszen mindenkinek folyamatosan volt feladata? A cselekmény ritmusa váltakozó, vagy monoton? Létrejött-e a zenével az összhang? Bejátszottuk-e a teret? Kihasználtuk-e a technika adta lehetőségeket? Sikert-e jellemmel felruháztunk a bábokat, melyet a tárgy mozgásával is kifejeztünk?

A próbafolyamat során mindenki beleadhatta a maga ötletét. Közös színházi élményekre támaszkodó együttes teremtként született meg bábetűdünk. Számos bemutatónk volt, amire eljutottunk vele Egerbe. A több hónapon át tartó munka eredményeként arany minősítést szereztünk az országos fesztiválon.

Nagyon büszke vagyok tanítványaim sikerére!

Drámajátékok a bábjáték „szolgálatában”

Vári Ildikó

Negyedszázada kezdtem tanítani a Kőbányai Szervátusz Jenő Általános Iskolában és felfigyeltem egy tanítónőre (Sántha Béláné Marika), aki a bábjáték segítségével komoly közösségépítést végzett. Elsősorban az ő hatására kezdtem közelebből is megismerkedni a bábműfajjal. Hamarosan két csoportot indítottam a Kőmázsik és a Kőszirmocskák bábcsoportot, melyek alsó tagozatos gyermekekből állnak. Az évek során meggyőződéseim és hitvallásom lett, hogy a bábjáték által szebbé, jobbá tehetem a gyermekek életét, kiközösíthetem őket a mindennapok, olykor nekik is nehézségeket okozó menetéből, és elvárhatom őket a *csodák világába*. Drámajátékvezetői ismereteimet jól be tudom építeni a bábos foglalkozásokba. Hogyan? A teljesség igénye nélkül adok néhány ötletet ahhoz, hogy legyen kedvük bábozni, a báb- és drámajátékot együttesen, egymást erősítve alkalmazni.

Amikor megalakul a bábcsoport, elengedhetetlen, hogy *megismerjük egymást*. Egyik kedvenc ismerkedési játékunk, amikor körben állva egy gombolyagot dobok el úgy, hogy a fonal végét fogom, mondom a nevemet, majd a következő gyermek is megfogja a szálát, mondja a nevét és tovább dobja azt. A végén kialakul egy háló. Játsszunk vele: felemeljük a fejünk fölé, letesszük a földre; persze nem engedjük el a fonalat. *Mi lehet ez? Mit látsz benne?* Mozgósítom képzeletüket, próbára teszem figyelmüket, gyakorolják az egymásra figyelést, a türelmet. Ezután indulhat visszafelé a gombolyag, amit fel kell tekerni, de már emlékezni kell a neveknek is. Ez figyelmet, ügyességet

kíván. Ebben a játékban sok mindent megtudhatok a gyerekekről (hogyan viselkednek, ha valaki leejti a fonalat, ha ügyetlenül tekeri, ha túl lassú, mennyire jó az emlékezetük stb.).

Az ismerkedések után beszélgetünk arról, hogy ki, milyen módon találkozott a bábokkal, volt-e bábszínházban, miért jött a szakkörbe, van-e kedvenc vagy saját készítésű bábja? Kérem, hogy legközelebb hozza el, mutassa meg, mit játszik vele (megtudhatom ki mennyire nyitott, van-e beszédhibája, milyen a szókincse, a metakommunikációja, magatartása, mozgása stb.). Mindez nagy segítség a tervezésben.

Általában *több mesét* választok, melyekről úgy gondolom, hogy átdolgozhatók, adaptálhatók, megvalósíthatók bábszínpadon (elengedhetetlen a helyi lehetőségek, a tárgyi, az anyagi, a technikai feltételek figyelembevétele is!). Szeretem élőszóval elmesélni az általam kiválasztott meséket, mert így sokkal személyesebb kontaktusokat, sőt, interakciókat is, azonnal és spontán megélhetünk. A mesehallgatási „transz” segít összekovácsolni a csoportot. Az elsődleges visszajelzések, és beszélgetések után a gyerekek választják ki a leginkább nekik tetsző mesét. Kezdődhet a játék, a bábozás!

A mesét jelenetekre szedjük. A gyerekek kiválasztanak egy-egy jelenetet és párban vagy kis csoportban játsszák el. Lehet némán, párbeszéddel, rögtönözve, és előre tervezetten. Majd illatokat, színeket, formákat, hangokat társítunk a meserészlethez. Minden érzékszervünket bevonva elképzeljük az adott mese világát. Ezeket megbeszél-

jük, és/vagy lerajzoljuk. Összehasonlítjuk „képeinket”, azon munkálkodunk, hogy megkeressük a történethez, a szereplők karakteréhez, a mondanivalóhoz legjobban illő képeket. A képzelet határtalanra nyitása a bábtípusok megválasztása során érzékelhető. Lázban égnek a gyerekek, terveznek, rajzolnak, különböző anyagokkal ismerkednek, melyek között épp úgy jelen van a textil, mint a papír, a csipke, a műanyag és a rengeteg természetes forma. Még nincs báb a kezükben, de már „érezik”, akarják. Tárgyjátékkal felépítünk egy-egy karaktert a meséből, kapcsolatokat teremtünk a tárgy és tárgy között, azaz viszonyokat alakítunk ki a majdani szereplők között. Még nincs szöveg sem, de a fókuszkérdés, a legfontosabb mesei kérdés már kialakult. E köré építem az összes további drámás és bábos játékot, melyek a mese dramatizálásához vezetnek majd.

A bábitechnika kiválasztásában a döntő szó az enyém, hiszen ismernem kell az életkori sajátosságokat, a csoportom fejlettségét, a társaskapcsolatok mélységét is. A bábok elkészítése is rám vár, de mindig figyelembe veszem a gyerekek addigi ötleteit, hiszen a humor, az érzéletes ábrázolási szabadság legtermészetesebben a gyermekekből fakad. A tárgyalgatás részlépéseibe bevonom a gyermekeimet, megmutatom nekik a félkész bábokat, hogy lássák a szerkezeteket, vizsgálják meg a mozgatási lehetőségeket, illetve a báb öltöztetésénél hasznos tanácsaikat szívesen veszem.

A mese szövegét szükséges dramatizálni, át kell írnom párbeszédes formába. A próbák közben adódhatnak helyzetek, melyek a szöveg módosítását kívánják, de fontos a nagyon átgondolt, dramatikus szituációkra, akciókra bontott szövegkönyv. Azt is lényegesnek tartom, hogy a szöveg könnyed legyen, ne okozzon sem az értelmezése, sem megtanulása nehézséget a gyermekeknek. Szeretem, ha a szöveg tanulása során beépülnek a gyermekek saját mondatai, a változtatási javaslatukat megvitatjuk, majd döntünk. A végső szövegváltozatot magam készítem el, hiszen az eredeti fókuszkérdéstől (amiért a kiválasztott mesét úgy dramatizáltam, ahogy) nem hagyom eltéríteni magam.

Mire készen vannak a bábok, minden gyermek tudja, hogy melyik szereplő szeretne lenni, hogyan néz ki az ő bábja. Mielőtt azonban a szereposztást végleg eldönténénk, mindenki kipróbálhatja a bábmozgatást. Ez megerősíti, vagy eltántoríthatja a gyermeket annak a szerepnek a vállalásától, amit elképzelt magának. Ha egy érzés kifeje-

zése vagy egy cselekvés megjelenítése nehéz a bábbal, akkor ismét segít a drámajáték. Egy mozgásos gyakorlat során mindenki lehetőséget kap arra, hogy saját testével gyakorolja a mozdulatok kifejező erejét, algoritmusát, a test anatómiájának, táncának varázsát. Megfigyeljük egymás mozdulatait, testtartását, testritmusát, megbeszéljük ki mit észlelt, hogyan tudnánk még mélyíteni, árnyaltabbá tenni, kié volt a legkifejezőbb, és ezt ültetjük át a bábura. Érdekes tanulási út ez a gyermekeknek, felfedező út a javából: a saját testtől, az élő test megfigyelésétől a bábura transzponált mozdulatig való eljutásig. Ehhez az alkotói folyamathoz remek eszköz a tükör használata. Látják magukat, korrigálni tudják azonnal a mozdulatokat. A kívülről való rálátás magamra és a bábomra igazán varázsos hatást vált ki belőlük.

Amikor már szövegrészeket is próbálunk, akkor a hangokat, hangtónusokat keressük, azokat, amelyek az adott karakterhez a leginkább illenek. Tapasztalataim szerint, amire idáig eljutunk, mindenkiben letisztul a neki való szerep. Nincs sértődés, harag megbántódás. Olyan is előfordul, hogy a gyermek maga kéri az unterman szerepet (kelléket adogat, paravánt mozgat, díszletet tart, fényt kapcsol, függönyt húz...). A próbák során mindig hangsúlyozom, hogy az előadás résztvevői olyanok, mint a *gyöngyszemek* egy nyakláncon. *Ha a lánc elszakad, minden szem legurul, a legnagyobb és a legkisebb is.* Tehát mindenki egyformán fontos.

A bábos próbák minden mozzanatában – a térkihasználásban, a jelenetek próbáin, a dinamikai, a technikai megoldások gyakorlásának idején, a jelenetek összekapcsolásánál – eljuthatunk egy olyan pontra, ahol megakadunk, tanácstalanságot érezhetünk. Ilyenkor nagy segítséget jelenthet, ha letesszük a kezünk közül a bábokat, és egy odaillő drámajátékkal segítjük a tovább haladást. A fantázia, ritmus, ügyességi, tájékozódási, helyzetfelismerési, utánzó, lazító, kommunikációs, kapcsolatteremtő, bizalmi, nyelvi, ön-és partnerérezkelő, rögtönzéses játékok közül melyiket választom attól függ, hogy mi a megakadás oka, mire szükséges ráerősíteni, vagy éppen árnyalni, pontosítani, vagy oldani.

Fontos, hogy a csoportvezető tarsolyában legyenek ilyen játékok, hiszen ezek átlendítik egy átmeneti megtorpanáson a gyermeket, aki sokat tanul, tapasztal, s a legfontosabb, hogy bizalma, öröme megmarad, továbbra is velünk marad!

Bábos élményjátékok

Vass-Eysen Ábel

A tanulmányban kedvenc bábos játékainkat szedem ujjhegyre két csoportban. Ezeket az élményeket, mint bábos játszó én is megtapasztalhattam a Báron Laci bácsi tanyáján szervezett nyári bábos táborokban, óvodás korom óta Szirtes Józsefné Ancsa néni bábszakkörében, Debreczeni Tibor tanár úr élménygazdag foglalkozásain a Nagykovácsi Református Tanítóképző Főiskolán, valamint a Győrben és Kecskeméten eltöltött drámás tanulmányaim alatt.

Az első blokkban (ÉLMÉNY-TÁR) bemelegítő, önmagában is élményt adó játékainkat írom le. A feladatok célja a bábos eszköztárának gazdagítása, élmény- és tapasztalatszerzés. Ezen gyakorlatok során szerzett „rutinból” jól tudunk építkezni a produkciók során.

A második részben (ÉLMÉNY-SOR) azt a folyamatot vázolom, hogyan juthatunk el a meseolvasástól a kész bábjáték megvalósításáig. Hogyan hívhatjuk segítségül a társművészeteket. Milyen lehetőségeim nyílnak mint csoportvezetőnek, hogy az előadáskészítés folyamata ne ismétlőpróbák sorozata, hanem örömteli építkezés, folytonos fejlődés, élménygazdag folyamat legyen. És az elkészült produkció, játék, előadás bemutatása felszabadult ünnepe, záró eseménye legyen az előtte lévő munkafolyamatnak.

ÉLMÉNY-TÁR

„Az én gazdám”: Alapkérdés: A gazdád mikor nevetett utoljára egy jót? Mi volt a mai legizgalmasabb élménye? Stb.

A kérdésre a játészó bábjá mesél. A gyakorlat során jó lehetőségünk nyílik a bábmozgatás, a színpadi beszéd rutinszerű, közvetett elsajátítására. A figura ülhet az ölkünkben, vagy a játészók szék mögöl mozgatják a figurát a szék ülölapijából színpadot képezve, de egy letakart kisasztalkát is betehetünk. Ügyes, gyakorlott bábosoknál nehezíthetjük a helyzetet megkötésekkel: Meséljen úgy a figura, mint egy tévébemondó / Víz alatti bűvár / Nagy ricsaj van körülötte / A moziban a film alatt súgja a társának / stb.

„Találkozzunk!”: A gyakorlat során mimézis nélküli figurákat használunk, melyek nem fejeznek ki sem érzelmeket, sem karaktert, sem státuszt. A tér letakart kisasztal, vagy két szék egymás mellett. Ez is játszható körben ülve, az éppen aktuális két játészó megy az asztal vagy székek mögé. A gyakorlat során érdemes megkötésekkel alkalmazni, mint például: mindkét játékosnak egy-egy mondata van / csak mozgással jelenítsék meg az adott helyzetet.

Jelenítsék meg, hogyan találkozik: király-szolga / két herceg, vagy hercegnő, herceg és hercegnő / macska az egerrel, akik sosem látták még egymást / két rivális / két jó barát, akik hosszú idő óta nem találkoztak / diák a tanárral, aki nem javította ki két hete a szorgalmi feladatot / tanár a diákkal, aki nem adta be a feladatát.

„Stop-tánc” típusú játékok: A játészók által választott figurák szabadon mozognak zenére, ha a zenét megállítjuk vagy cseréljük, a szünet erejéig megmerevednek a bábok. A játék tarkítható megadott érzelmekkel: a következő körben folytassák a járást úgy, mint aki: most nyert a lottón / fél valamitől / megtalálja a kincset / fáradt / durcás / túlmozgásos/ lökdösődő stb.

Ezekhez a gyakorlatokhoz ritmushangszerekkel mi is alkothatunk akusztikai háttérrel, zenét. Nagy figyelmet és összpontosítást igényel az adott mozgás hangszerrel való lekövetése. Ugyanakkora kihívást jelent az is, hogy a játészó és a figura kövesse a zenét. Érdemes játszani a hangszerváltás lehetőségével, a tempó növelése vagy csökkentése, a szünetek rövide, hosszúsága is izgalmas játékokra nyit lehetőséget.

Mikrojeleneteket is színesíthetünk kreatív zenei eszközökkel, ritmushangszerekkel. Például: találkozás, veszekedés, bujdosás, kincskeresés, -találás.

Összejátészó: Ez a játék a bábos legfontosabb képességére hívja fel a figyelmet, a játészótársak közötti összhangra. Egy figurát mozgatnak közösen. Érdemes bunraku típusú figurával kezdeni. Alapszabály, hogy a fej mozgatója a figura jobb keze is. A többi rész a figura mozgathatóságától függően szabadon variálható.

Izgalmas játéklehetőséget nyújt, ha figuránk egyes testrészei külön állnak egymástól, úgynevezett mozaik figurákat alkotva: cápa test-fej-farok / kakas farka-teste-taraja / antropomorf figurák esetén fej, 4 végtag és a test külön mozgatása. Ugyanezt megtehetjük a díszletelemekkel, kellékekkel is. A tárgyakkal és azok részeivel való animációs játékokra csak a bábművészet képes: házak téglái / ház ablaka mint szem / virág szirmai / nap sugarai / kancsó füle / doboz szája stb.

Jó lehetőséget adnak az egymásrataltság megélésére a színes kesztyűkből alkotott játék is. A kéz finom mozgásának gyakorlásához alkothatunk virágokat, pillangókat saját kezeinkből. A társakkal való játéknál építhetünk szivárványt, kaput, napot, napot eltakaró felhőket, sokszirmú virágokat, palotát, szekeret stb. A feladat során zenei elemeket, betéteket is alkalmazhatunk, majd az egyes mozgássorokat rögzítve máris kis etűdöket hoztunk létre.

„Megmozgató”: A kedvenc tárgyanimációs gyakorlataink közül néhány: A térben tárgyak hevernek, karaktereket, hangulatokat, érzéseket párosítunk hozzájuk. Találkoztatjuk őket, rövid improvizációkat hozunk létre. A tárgyak lehetnek tematizáltak, de keverhetjük is például a konyhaeszközöket az irodaszerekkel. Több tárgyból is alkothatunk egy figurát, melynek sajátos mozgását és hangját forgószínpadszerűen mutatjuk be egymásnak.

„Leplező”: Minden játékos kap egy kendőt, melyből az adott instrukciók alapján figurát képez (hercegnő, boszorkány, katona, kígyó, kisbaba, sárkány, madár stb.) Ezek után szabadon választott figurát képeznek. Az így alkotott figurák bemutatkoznak egymásnak, összevesznek, kibékülnek, megbocsájtanak egymásnak és így tovább.

A gyakorlatot érdemes először mindig egyszerre játszani, így az esetleges gátlások hamarabb feloldódnak, mert éppen mindenki a saját alkotási folyamatával van elfoglalva. Később érdemes forgószínpadszerűen játszani, amikor már izgalmas figurák, helyzetek jöttek létre.

Kedvenc gyakorlatunk, amikor egy nagy lepedőből építünk egy kötött vagy szabadon választható figurát 4-5 fős csoportokban. Fontos megkötés, hogy az egyes figuráknak hangjuk és mozgásuk legyen. Minden megkötésben minden játszónak részt kell vállalnia.

„Mit látsz, Móric?” Az egyik legkedvesebb játékunk a „Mit látsz, Móric?” Értékelő, önértékelő, visszajelző, záró gyakorlat. Móric, az egyik csoportban, osztályban lévő figuránk, társunk (neve minden csoportban más, olyan név, ami nincs a csoportban). Móric megfigyelte az egész foglalkozást, tanítási órát, szakkört, napot. Az alkalom végén, vagy adott pontján Móric lemászik és feltesszük neki a kérdést: Mit látsz? (Vagy: Mi volt a legizgalmasabb? Milyen tanácsot adnál nekünk? Miért dicsérsz meg bennünket? Mi volt a legszebb? stb.) Móriccá válva a játszó saját magukra, csoportjukra, osztályukra reflektálnak az adott kérdések tükrében.

ÉLMÉNY-SOR

Hat lépésben összegzem azt a folyamatot, hogyan feldolgozunk egy már kiválasztott mesét, történetet, témát és jutunk el a bemutatóig. Fontos szempont volt mindig számomra, hogy mindig legyen valami új. Ha van is forgatókönyv, ne csak a betanulás és a lejátszás legyen a cél. Építkezzünk folyamatosan, legyen lehetőségünk a játékba az újonnan jött ötleteket beépíteni. Adjunk teret a kísérletezés lehetőségének. Minden alkalommal történjen valami új, amit hozzá teszünk, amivel építjük a játékunkat. Az egyes lépésekre általában 3-4 alkalom jut.

A bábkészítés a felkészülő munka során folyamatosan zajlik. A „próbaanyagok” bő kétharmada alatt folyamatosan készülnek, épülnek, szépülnek a bábok, a kellékek, a díszletek. A félkész vagy csak fejből és végtagokból álló figurákat folyamatosan használjuk. A játék során folyamatosan alakul ki, hogy milyen kellékek szükségesek, mire kell, hogy képes legyen, mely tárgyakra van szükség.

A történetválasztás: Az első alkalmakra 2-3 témával, mesével készülök. A történetekből, témákból tablókat készítünk kiscsoportokban. Mit üzen nekünk a történet? Megjelenítjük a legizgalmasabb jeleneteket. Interjút készítünk a főhőssel. A gyakorlatok alatt elegendő visszajelzést kaphatunk, melyik téma érdekli a játszóinkat, mi az, ami motiválja őket. Megszületik a döntés, merre megyünk tovább.

Játék a szereplőkkel: A kiválasztott történet szereplőivel ismerkedünk meg. A *szerep a falon* technikával összegyűjtjük külső és belső tulajdonságaikat, legkülönlegesebb külső és belső ismertetőjegyeiket, különleges képességeiket. Ezek az információk nagyon sokat segítenek majd a figurák, bábok (korábban említett) végleges elkészítése során is. Másik kedvenc játékunk az *interjúkészítés*. Minden szereplő átesik ezen a rítuson. Ennek köszönhetően igazán jól megismerhetjük a figurát. Az egyes interjúk végét mindig egy kulcsmondat, közösen megfogalmazott, de a szereplő által kimondott „én” üzenet zárja.

A „négy” sarok: A történet legfontosabb pontjait keressük. Leginkább tablókkal, fotósorozatokkal, állóképekkel dolgozunk. Az egyes képekben sokszor használjuk a *belső hang* konvenciót. Itt az adott pillanatban tudja az egyes szereplő kihangosítani érzésvilágát, gondolatát. A sarokpontok megállapítása után ezeket rögzítjük tényleges fényképek formájában is. Sokszor visszaidézzük. Ebben a folyamatszakaszban többször váltjuk az élő szereplővel és a figurával való játékot. A sarkalatos pontok főbb szereplőinek *napló vagy blog-bejegyzéseit* is el szoktuk készíteni, melyek még jobban segítenek a szereplőkkel és a történettel való azonosulásban.

Berendező: Ez a szakasz a már eddig megismert szereplőinkre és sarkalatos pontokra épít a már megfogalmazott üzenet tükrében. Berendezzük a helyszíneinket. A történetet helyszínek szerint osztjuk fel, és hozzá rendeljük az egyes szereplőket is. Tervező bizottságokat alakítunk kiscsoportokban. Ők rendezik be az egyes helyszíneket. Első körben jelzésekkel, gurigákkal, bármilyen más tárggyal építjük be az egyes tereket. Ezután a bejárás következik. A tervezők az ott szereplő figurák bőrébe bújnak, és bemutatják az egyes kelléke-

ket (hogyan fognak kinézni), magát a teret (mit, hogyan képzel, miért van rá szüksége). Majd megállapodásokat kötünk, és készülnek a tényleges díszletelemek, kellékek, tárgyak, eszközök.

Képregény: A folyamat cselekményvázát építjük meg. A sarokpontok közti részek kidolgozása történik, részletesebb tablósorozatok készülnek. Ezek mellé mindig más feladatokat kapnak a csoportok: Az egyes képeknek adnak címet / képenként egy szereplőnek egy mondata van / fényképsor alá készítsenek vagy válasszanak zenét / építsenek be egy oda nem illő tárgyat / rugaszkodjanak el az alaptörténetől, építsenek be egy váratlan fordulatot / a képsorok „folyékony szobor” konvenciót alkalmazva jelenítsék meg: darabosan, feszesen, idegesen, elmélázva és így tovább. Így érkezünk el a cselekményváz teljes elkészültéig.

Jelenetfűzések: A zárórész az egyes jelenetek rögzítése és összefűzése. Ez a szakasz általában a legegyszerűbb. Ilyenkor játszunk többet a zenei aláfestéssel, az egyes zörejek, hangok, kreatív zenei elemek cselekményekhez való illesztésével! Alkalmanként kirúgunk a hámból és oda nem illő zenét, zörejt választunk. Nagyon szívesen alkalmazzuk a rögzítő próbák folyamán a – jól ismert – *sebességváltó* játékot is. Felgyorsítva vagy nagyon lelassítva kell játszani egyes részeket. Az is megeshet, hogy egy-két ilyen játékból adódó pillanat belekerül a végleges előadásba.

És jön a pillanat, amikor, nyílnak az ajtók, megtelnek a széksorok, osztálytársakkal szülőkkel, barátokkal... nyílik a függöny...

Így lestem el én, és így játszunk ma mi is: a Kecskeméti Ifjúsági Otthon Vándorbot Báboskörében, a Kecskeméti Vásárhelyi Pál Általános Iskola és Alapfokú Művészeti Iskola osztályaiban és színjátszós csoportjaiban a bábbal, a mesével, és keressük a kérdésre a választ, „hogyan mi végre vagyunk?!”



E számunk szerzői

- Dr. Arany Erzsébet egyetemi docens (DRHE), művészeti szakértő, Debrecen
- Bagi Márta, Mátyás Zoltán, óvodapedagógusok, Zuglói Meseház Óvoda, Meseláda Bábcsoport, Budapest
- Balogh Géza színháztörténész, bábrendező, Budapest
- Csató Kata bábrendező, Budapest
- Deczki Klára báb- és drámapedagógus, Bólyai János Általános Iskola és Alapfokú Művészeti Iskola, Debrecen
- Gimesi Dóra író, dramaturg, Budapest Bábszínház
- Vári Ildikó tanítónő, bábpedagógus, a Kőmázsi Bábcsoport vezetője, Budapest
- Markó Róbert dramaturg, bábrendező, Vaskakas Bábszínház, Győr
- Kovács Géza bábművész, Mesebolt Bábszínház, Szombathely
- Kustárné Almási Zsuzsanna katechetikai szakértő (DRHE), a Fabula et Figura Műhely vezetője, Debrecen
- Mátyásné Füzi Csilla bábművész, bábpedagógus, Huncutka Bábszínház, Sárospatak, Cogito ÁMK Hibó Tamás Alapfokú Művészeti Iskola, Salgótarján
- Ruzs Csilla, drámapedagógus, Nagyvárad
- Székely Andrea egyetemi tanár, bábrendező, drámapedagógus, Budapest
- Szendrődy Botka Krisztina, báb- és drámapedagógus, a Boglári Játékszín vezetője, Balatonboglár
- Körömi Gábor drámatanár, rendező
- Vass-Eysen Ábel báb- és drámapedagógus, Kecskemét



LOMTALANÍTÁS – kamasztörténetek

(a Vojtina Bábszínház színházi nevelési előadása)

Író-dramaturg: Róbert Júlia

Tervező: Pignitczky Ádám

Rendező: Kaposi László

A színházi nevelési előadás létrehozását segítette:

Láposi Terka és Nagy Tamás (pszichológus)

A képen: Hell Krisztina

Csatáry-Nagy Krisztina felvétele (Vojtina Bábszínház, Debrecen, 2016)

