

BÁBJÁTÉK A GYERMEKKULTÚRÁBAN ...DRAMATURGIAI NÉZŐPONTBÓL

PUPPET PLAY IN CHILDREN'S CULTURE... FROM A DRAMATURGY PERSPECTIVE

Dr. Galuska László Pál *

Kulcsszavak:

játék
bábjáték
gyermekcultúra
drámaiság
dramaturgia

Keywords:

play
puppetry
children's culture
dramaticity
dramaturgy
Java programming

Cikktörténet:

Beérkezett 2019. június 24.
Átdolgozva 2019. október 31.
Elfogadva 2019. november 5.

Összefoglalás

Írásunkban összefoglaljuk a bábjáték, azon belül a pedagógiai bábjáték sajátosságait, és dramaturgiai jellemzőit, ill. hatásait a gyermekcultúra szempontjából. Beszélünk a szövegkönyv, a megjelenítés szabályairól, a színrevitel lehetőségeiről, a cselekményépítésről és a karakterformálásról.

Külön kiemeljük a drámaiság követelményeit, amelyeket a legtöbb pedagógiai bábjáték kapcsán figyelmen kívül szoktak hagyni, s emiatt az óvodai – általános iskolai bábos megjelenítések – bár jó szándékúak – de gyakorta unalmasak és érdektelenek a célközönség számára.

Abstract

In my presentation I summarize the peculiarities of the puppetry, in particular the pedagogical puppetry (especially its dramaturgical effects), as well as its impact on the child culture. I am talking about the script, the rules of stage-play and the possibilities of acting, the staging and the character formation. I particularly emphasize the requirements of dramaticity that were ignored for most pedagogical puppet-performance. For this reason, although these are good-intentioned, the kindergarten and primary school puppet presentations are often boring and uninteresting to the target audience.

1. A gyermekirodalom korcsoportjai és a báb

Magyarországon a II. világháborút és a totális kommunizmus bevezetését követően sajátos helyzet alakult ki a bábszínházak és a gyermekcultúra kapcsolatában. 1945 után az addig virágzó magán-bábszínházi formákat valamint az egyetlen állandó magyar társulatot, a Nemzeti Bábszínházat fölszámolták, a marxista kultúrpolitika minden gyermeknemzedék számára külön szinten kívánt gondoskodni a megfelelő teátrumi élményről: az óvodás korosztály számára a budapesti Állami Bábszínház, a kisiskolások számára Gyermekszínház, a felső tagozatosok számára Ifjúsági Színház kínált műsorrendet. [1] Ennek az intézkedéscsomagnak az lett a következménye, hogy hazánkban a bábszínház – a lengyel, a cseh, de még az orosz bábjáték folyamataival is kevésbé korrelálón – évtizedekre leszakadt mind a kortárs és tradicionális szemléletű „magasabb” színházművészeti törekvésektől, és a gyermekműsorok egyik fő helyszínévé, a „nagyszínházi” nézővé válás előkészítőjévé vált. Önmagában ez még nem lett volna probléma, de a folyamattal együtt megjelent, és meg is erősödött az az attitűd, ami nálunk a gyermek-művészeti kifejezésformákat kísérni szokta: az igénytelenség, és az elbutulás. A korábban

* Dr. Galuska László Pál. Tel.: +36 (30) 975 290 7; fax: +36 (76) 483 282
E-mail cím: galuska.laszlo@pk.uni-neumann.hu

már látványos és művészileg is magas szintet képviselő pedagógiai, művészi bábszínházi törekvések, és a vásári bábjáték nyomán kibontakozó magánbábszínházi játékkformák egy csapásra felszámolódtak, és az egyetlen, 1948 – 1949 között működő, hivatalosan is engedélyezett teátrum, a Mesebarlang Bábszínház a hivatalos visszaemlékezések szerint sem képviselt esztétikai szempontból kielégítő hátteret a bábjáték számára. Ez az áldatlan helyzet az 1960-as években már változásnak indult, de napjainkig fennmaradt az a jellegzetesség, hogy a magyarországi színházi terek és műhelyek intézményrendszereiben belül egyedül a bábszínház és a bábjáték van leginkább tekintettel a gyermeknézők igényeire és életkori sajátosságaira.

Fontos megjegyezni, hogy a bábszínház – mint minden színház – legsajátosabb önkifejezési eszköze a drámajáték, és ezen belül is a mesedráma, amely egyrészt irodalomelméleti fogalom, másrészt színpadi játéktípus is. [2] Amikor valamely gyermekirodalmi szakkönyvben áttekintjük a korosztályok, és a műfajok kapcsolatát, akkor láthatjuk, hogy egyedül a mesedramák alkotják azt a szövegfajtát, amelyet kb. 4 éves kortól minden gyermekkorosztálynak ajánlanak.^{*} Ugyanakkor a báb nemcsak a bábszínházi befogadás kapcsán válhat a gyermek fejlesztésének eszközévé. Manapság a dráma- és színházpedagógiai irányok elterjedésével együtt a pedagógiai és az amatőr bábjáték is egyre nagyobb teret kellene, hogy kapjon a művészetpedagógiában és a szabadidős tevékenységek között.

Ezért választottuk előadásunk témájaként a bábszínház és a bábjáték sajátosságait. Állítjuk, hogy a játéktevékenység egyik markáns, hagyományos, fantáziányitogató és hálás iránya a bábjáték, jelenjen meg az „professzionális” bábszínházi, vagy amatőr, illetve pedagógiai bábelőadás környezetében. Ugyanakkor azt is fontos megjegyezni, hogy a bábszínház a drámajátékok közül talán a legkomplexebb kifejezési forma: a színjáték és báb-animáció mellett magába öleli a zene- és képzőművészet számos irányát, így a gyermekkultúra egyik legszerteágazóbb területe.

2. A bábszínház előnyei

Azt, hogy a mese az egyik leginkább hatékony szövegforma mind a kiskori könyv- és olvasáskultúra, mind a szövegértés kialakításában, ill. hogy a művészi expresszió megnyilvánulásai között talán a mese a legalkalmasabb a gyermek belső pszichés folyamatainak kezelésére, már sokan és sokféleképp megírták. [4] Ehhez szükséges még megjegyezni, hogy a népmesei előadásmód elhalása és az olvasási szokások változása a mai gyermek mesével való találkozását nem kívánt irányokba terelte, illetve elsatnyította, ezért a mese közvetítésének olyan eszközei váltak kívánatosak, amelyek az élőszóbeli közlés intenzitásának méltó helyettesítését jelenthetik. [5] Ennek a közvetítésnek egyik leghatékonyabb eszköze a mesedráma, de ezen belül is a bábjáték a legalkalmasabb a mesei anyag illusztrálására, mivel rendkívül könnyen, olcsón, és ugyanakkor *hatásosan* jeleníti meg a mesei tereket és a szereplőket. Ebben a tekintetben is igaz *Szergej Obrazcov* sokat idézett mondata: „a bábszínpad a lehetetlenségek színpada”. [6]

Ugyanakkor a gyermek és dráma, a gyermek és a színház találkozásának fontossága megint csak nem kérdéses napjainkban. *Lyn Gardner a The Guardian* színikritikusa pl. így ír erről:

„A színház, különösen a gyermekszínház, magát a képzeletet veszi célba. Gyermekeinknek megadja a világgal való szembenézéshez szükséges készségeket és kreativitást, annak megértését és akár megváltoztatását is lehetővé teszi.”[†] [7]

Mint már fentebb is említettük, a bábszínház is színház! Itt is hat a vizuális és az auditív hatások egysége. [8] Nem lehet és nem is kívánatos, hogy a bábszínház csak gyermekszínházi kifejezésformaként jelenjen meg, de az tagadhatatlan, hogy a gyermekek számára ez az egyik legszemléletesebb előadásforma. Hogy ez miért lehet így, azt a következőkben összegezzük:

- A bábjátékban több a közvetítő réteg (áttételesebb az ábrázolás), mint az ún. „nagy színházakban” ahol bár van áttét (szerző-rendező-színész-közönség), a bábszínházhoz mérve mégis eggyel kevesebb (szerző-rendező-színész-báb-

^{*} Pl.: 0-2 év (babairodalom): dajkarigmusok; 3-4 év (ovis irodalom): mondókák, rövid verses mesék; 5-10 év (sulis irodalom): „mesekor”; 11-12 év (kiskamasz-irodalom): meseregény, gyermekregény; 13-17 év (ifjúsági irodalom): ifjúsági regények A mesedramák 4 éves kortól ajánlhatók, de eleinte bábszínházi környezetben!

[†] „Theatre, particularly theatre for children, fires the imagination, it gives our children the skills and the creativity necessary to face the world, to understand it and perhaps to change it too.” Gardner, Lyn, 2013.

közönség). Ez az áttételesség egyszerre jelent megoldandó problémát és szemléletesebb előadásmódot is: segíti és stimulálja a gyermek alkotó és értelmező fantáziáját. A bábszínházban a közönség az áttétekből leginkább a bábót látja, ezért végső soron a báb válik a legfontosabb közvetítővé.

- A fantázia stimulációja a „megelevenedő anyag” varázsából valamint a bábszínpad absztrakt mivoltából következik. A bábszínpadi kifejezés azért elvont, mivel fokozottan operál jelzésekkel, szimbólumokkal. [9] Ez együtt jár a típussteremtés és a stilizálás követelményével a szimbólum tisztasága, érthetősége, értéke miatt. Ezek mese kifejezőkészségével rokon sajtóságok. Bettelheim is megjegyzi, hogy a mese a psziché mind a három szintjére azért gyakorlok hatást, mert szimbolikus, stiláris a kifejezőmódja. [10]

3. A bábjáték és a korcsoportok

A bábszínház és a bábjáték már a négyéves gyermek befogadási és kifejezésigényét lekötheti. Az óvodai bábjátéknál megjelenhet a bábu, mint a pedagógiai bábjátszás módszertani eszköze. Segítségével a legkisebbek megismerkedhetnek az új fogalmakkal, szocializációs szokásokkal. (Pl. nézőtéri viselkedés, konvenciók, továbbá a játék elvontabb formái, eszközmozgatás, -készítés, stb.) Maga a bábjáték és a bábozás az erkölcsi, esztétikai vagy az egészségnevelés eszköze is lehet, részint a megjelenített mesén, részint a figurákon keresztül. Az óvodai bábjátéknak szerepe van a gyermek szellemi érettségének fejlesztésében, és felkészítheti a gyermeket a művészi értékek befogadására.

Az *elemi iskolai bábjáték* az iskolán kívüli nevelés fontos eszköze lehet. Az alsó tagozaton segítheti és színesítheti a pedagógus didaktikai munkáját. A felső tagozaton már akár „komolyabb művészi szintet” is elérhet – mondja *Szőke István*. [11] Ezzel a megállapítással azonban vitatkoznánk: a megfelelő művészi színvonal *minden* korosztály megszólításában fontos elem kell, hogy legyen!

Az óvodai iskolai bábszínházi nevelés megvalósítása elsősorban szervezési feladatokat jelent a pedagógus számára. A bábjátékhoz azonban a bábok és díszletek megalkotása, valamint az igényes és kifejező bábjátékmód mellett megfelelő színvonalú darabok színrevitelére is szükség van. Jómagam – irodalomtörténészként és darabíróként – most nem kívánok a bábtervezés és – készítés rejtelseiben elmerülni, azonban nagyon fontosnak gondolom a dramaturgiai gondosságot, valamint a megfelelő minőségű drámai szöveg (szövegekönyv) kiválasztását és megalkotását. Sajnos, számos példáját látom a gyermekbábos előadásokon az egyébként szépen megformált, izgalmas térben mozgó bábdarabok unalomba és érdektelenségbe fordulását a rosszul megválasztott, fölépített dramaturgiai háttér és a szövegekönyvek miatt.

4. Báb és dramaturgia

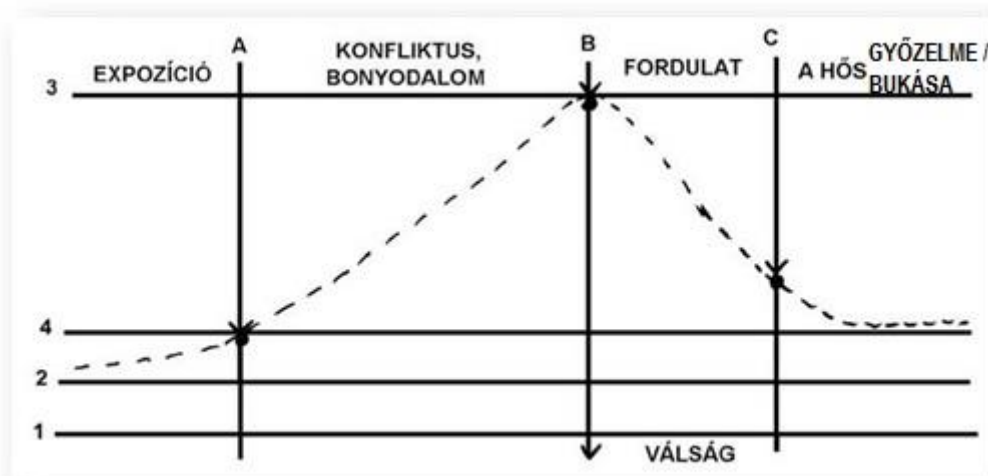
Tulajdonképp már idáig is olyan fogalmakat vizsgáltunk, amelyek a *dramaturgia* fogalomkészletébe (is) tartozhatnak, a továbbiakban azonban a „szűkebben vett” dramaturgia bábjátékre alkalmazásának kérdéseivel kívánunk továbbhaladni.

A dramaturgia a színművészet egyik tudományága, amely a színjátszás elméleti kérdéseivel foglalkozik, valamint részét képezi még a színház- és drámaelmélet, a színműírás elmélete, a színjáték törvényszerűségeinek vizsgálata, a darabok szerkezeti felépítése, valamint a színpadi hatás (szcenika) területe is.

4.1. *Drámaelméleti alapfogalmak (fogalmak és körülmények, amelyekre tekintettel kell lenni a dramaturgiai munka során)*

Mindenekelőtt is a dráma fogalmának dramaturgiai szempontú értelmezésével kellene kezdenünk gondolatmenetünket. Ebből az aspektusból a dráma „*jelentős, feszültséget hordozó emberi helyzeteket, az azokat kiváltó okokat és a belőlük fakadó következményeket konkrét emberi cselekvésen keresztül megidéző művészi forma.*” [12]

Ennek a művészi formának a működéséhez a cselekmény szerkezetének építésekor tekintetbe kell vennünk a fentebb említett feszültség kialakításának és fönntartásának követelményét. Ezt a következő ábrával szemléltetjük:



(Forrás: Szőke, 1998. 27. p.)

1. ábra: A cselekmény szerkezete a drámában

- 1 = a néző előadás előtti lelkiállapota (egyenessel kifejezve)
- 2 = a néző lelkiállapota (egyenessel kifejezve) az előadás kezdetén
- 3 = a néző lelkiállapota a dráma csúcspontjánál
- 4 = a néző lelkiállapota a dráma (az előadás) befejezésekor (katarzis)
- A = az első feszültség, a meglepetés pillanata
- B = a tetőpont tragikus pillanata (a „mindent eldöntő” pillanat)
- C = az utolsó feszültség pillanata [13]

Az ábra értelmezéseként elmondható, hogy a dráma működéséhez és működtetéséhez a cselekmény folyamán különböző szintű feszültség kialakítása és fenntartása szükséges, és ezt a feszültséget a végkimenetelig fenn kell tartani, különben az előadás a nézők részéről elveszíti az érdeklődést és az élményszerűség jellegét. Most áttekintjük a cselekményépítés azon elemeit, amelyek alkalmasak a feszültség megteremtésére és fönntartására.

4.2. A drámai cselekmény részei

A drámai cselekmény részei gyakran nem észlelhetők a nézők számára. A szövegeknyv esetében azonban mégis fontosak, hiszen ezek segítségével történik a drámai szöveg „belső” tagolása. Ezért a szövegíró, szövegalkotó számára ismertnek kell lenniük.

1. **Jelenet** [görög *epeiszodon* másképp: *epizód*]: ez a legősbibb cselekményelem a drámában, az ókorban már kialakult, egyidős a műnem születésével. Szereplőváltástól szereplőváltásig tart, tehát addig, amíg a színen kimegy, bejön, vagy meghal valaki. Verbálisan zárata gyakran a végszó. A jelenet valóban nem érzékelhető a néző számára, azonban szövegeknyvnek – legyen az „nagydráma” vagy mesejáték anyaga – elengedhetetlen része, hiszen a próbafolyamat, ill. a próbabeosztás éppen a jelenetek szerint történik.
2. **Felvonás** (barokk): nagyobb egység, általában azonos a díszlete (színek is nevezzük). Az ember tragédiája ezért könyvdráma (vagyis elvileg teljes terjedelmében előadhatatlan drámai alkotás), mivel 12 színből állt, előadásideje több, mint tízóra lenne eredeti terjedelmében. A barokk nagydráma max. 5 szín volt, ami legalább négyórás előadásidőt kívánt, de ez megfelelt a korabeli néző konvenciók elvárásainak. A ma nézője maximum három felvonást – mintegy két órát – tud eltölteni a színházban. (A gyermeknéző viszont kb. nyolc-tízéves koráig nem bír ki többet kb. egyórás játékidőnél.) A felvonás témája ált

- egy-egy cselekményszerkezeti elem. (pl. bonyodalom v. kibontakozás). Fügőnyfelvonással kezdődik, és összehúzással végződik. Eredetileg átdíszletezésre szolgált. A bábjátékban tehát elvileg nincs szerepe: a legtöbb „egyfelvonásos”.
3. **Szín:** elvileg már az ókorban, a hellenizmus idején megjelent, de teljes értelmét a felvonások beiktatása után nyerte el. Meghatározott berendezésű teret jelent. Beleavatkozhat a cselekménybe, lásd pl. a *Hamlet* kezdetén Helsingör várának külső bástyáit, később pedig Hamlet anyjának, Gertrudnak a hálószobáját, ahol sor kerül Polonius ledöfésére.* [14] A bábjátékban a színváltások egyszerűek, de kívánatosak is, hogy a gyermek-néző figyelme megmaradjon.
 4. **Drámai szöveg:** tulajdonképp a szövegekönyv anyaga. természetesen lehet egy drámaíró által megírt, eredeti, de lehet a dramaturg által megalkotott adaptáció (átírat) is. Két fő részből áll: a *dialógusból** és a *didaskáliából*** A dialógus a szereplők párbeszéde, amelyekből a dráma nagyrészt felépül. A didaskália az ún. „szerzői” vagy „rendezői” utasítás, általában dőlt betűvel szedett, hogy elkülönüljön a párbeszédektől. Tulajdonképp a drámai akció azon leírása, amely alapján a rendező instruálja, a színész pedig eljátssza a drámabeli karaktert.†
 5. **Drámaiság:** a *helyzetek* azon tulajdonsága, hogy *drámai feszültség* jelenik meg bennük. Mindazok a helyzetek rendelkeznek ezzel a tulajdonsággal, melyekben a szereplőknek valamilyen *cselekvési döntést* kell hozniuk, és ez a döntés életükre (vagy a közösségük életére) jelentős hatással van. Az epikával szemben a dráma középpontjában *nem* a döntési helyzet *megoldása*, hanem épp a *döntési helyzet* vagy maga a *döntés eredményeképpen megtett lépések* állnak. A dráma valamely probléma felmerülésétől a megoldásra vonatkozó döntés meghozataláig vagy a cselekvésig eltelt időt vizsgálja. *Feszültségét* az adja, hogy a szereplőknek *dönteniük* kell, a cselekvés azonban akadályba ütközik, vagy csak nehézségek árán valósítható meg. *Amikor a döntések eredményeképpen megszületik a cselekvés, a drámaiság szertefoszlik*. Ezért a dráma *szerkezetét* a legtöbb esetben a *döntések és következményeik* láncolata adja. [15]
 6. **Kontrapunkt:** a drámai építkezés folyamán az ún. kontrapunkt, vagyis az *ellenpont törvénye* is lényegessé válik. Miért van erre szükség? A túlzottan egységes hangolás – különösen a szükségszerűen rövid és feszes tempójú bábjátékban – egyhangúsághoz vezethet, a túlzott monotonia, de a túlságos feszültség is unalmassá vagy éppen gyötrelmesen túlexponálttá teheti az előadást. Ezért a be lehet iktatni ún. „retardációs”(hátráltató, késleltető) betéteket. (Ilyen pl. a sírásójelenet a Hamletben, de a filmek esetében is láthatunk retardációs effektusokat, akár még a tűrőképesség határait feszegető akció- vagy horrorfilmek esetében is.) Ezek lehetőséget adnak a nézőnek arra, hogy „pihenhessen”, és az elkövetkező izgalmasabb (vagy lassúbb) jeleneteket „frissebben” élje át. Nem kell hangsúlyoznunk, hogy az amúgy is teljes beleéléssel figyelő gyermeknézőknél mennyire fontos ez!

4.3. A szereplőkről

Szereplők (másképpen: *karakterek*): a drámában játszó személyek. Természetesen nélkülözhetetlenek, maga a dráma is akkor született meg, amikor az ókori görög kardal egyik résztvevője szerepbe lépett. A jelenetek az ő jelenlétük által szerveződnek, ezért a szövegekönyvben minden jelenet előtt meg kell adni, kik lesznek a játszó személyek az adott epizódban. Ezen a ponton néhány szóval meg kell emlékeznünk az általánosan szokásos (klasszikus) szereplőtípusokról, majd később a bábjátékban kívánatos megjelenéseikről.

1. **főhős:** A drámai mű legtöbb jelenetében színre lépő karakter. A morális jellegű játékban lehet pozitív, ezt a tragédiákban hagyományosan a *hérosz* (♂), *heroína* (♀); a

* Ha már Shakespeare-t idéztük, meg kell jegyeznünk, hogy épp az angol reneszánsz színpadokon a szín csak a verbalitás szintjén létezett, valamely szereplő elmondásából ismerhették meg, mivel nem használtak díszletet sem.

† **Lucifer:** Nézd, ott is áll még egy embertanya,
S gazdája, ím, most lép ki ajtaján.*

(*Egy eszkimó a galibából kilép, főkavadászatra felkészülten.*)**

Ádám: E korcs alak, e torzkép volna-é
Nagyságomnak bitor örököse?*

komédiákban: *eirón* (♂ jó szándékú ifjú), *senex* (♂ megbocsátó atya, ez utóbbi lehet tragédia-hős is). A negatív főhős legtöbbször az *iratus* (♂ szigorú atya), vagy az *antagonista*, aki nem engedelmeskedik az erkölcsi törvényeknek. Más felosztásban:

- a. ifjú hős
 - b. tragikus ~ / Hamlet /
 - c. szerelmes ~ / Rómeó /
 - d. jellemhős ~ / Posa márki a Don Carlosban /
2. **mellékszereplő** (epizódalak): nevét onnan kapta, hogy megjelenései csak egyes jelenetekre (epizódokra) korlátozódnak. Tevékenységének jellege szerint lehet **aktív** (*intrikus*,* *rezonőr*†); *phormius* (alakoskodó); *aladzón* (hetvenkedő). A **passzív** epizódalak (zsánerfigura) hagyományos karaktere pl.: az *agroikosz* (földműves).

4.4. A Commedia del l'arte (és a bábjáték karakterei)

A *commedia del l'arte* (Jelentése: „hivatásosok színjátéka”) a késő középkori Itália szabadtéri színháztípusa volt. Teljes formájában a XVI. század közepére alakult ki. Ellentéte: *Commedia Dotta* (az írástudók (doktorok) színjátéka, amely a tanult, irodalmilag képzett szerzők által írt darabokra épült, amelyek mindazonáltal gyakran merítettek az ellenlábás színháztípus sémáiból.‡ A *commedia del l'arte* valószínűleg az ókori *atellana*-játék hagyományaiból alakult, de közrejátszottak formálódásában a minden vidéken meglévő „népi csúfolódók” is. Előadói hivatásos vándorszínész-társulatok voltak, színészeik közösen dolgozták ki az előadás néhány oldalas cselekményvázlatát (*canovaccio*), ez dialógusokat nem tartalmazott: az előadók rögtönöztek. Az előadás a résztvevő színészek közös munkája volt, a színpadon nyerte el végleges formáját, a közönség reakcióitól függően. Ha pl. a nézők a túlságosan patetikus, magasztos szerelmi vallomásokon nevettek, az a rész lett meghosszabbítva, ha pedig pl. a kerítőnő szájából elhangzó trágárságig terjedő monológok éppen nem váltottak ki hangos tetszésnyilvánítást, azt az epizódot gyorsan lerövidítették, átugrották. [16]

A *commedia del l'arte* fontos forrása volt a vásári bábjáték karaktereinek, különösen *Arlecchino*, akiből számos nemzet pökhendi báb-hőse megformálódott, mint a német *Hanswurst*, az angol *Mr. Punch*, a magyar *Paprika Jancsi*, ill. *Vitéz László*. Az olasz vásári komédia karaktertípusai ma is gazdag forrásként szolgálhatnak a bábjáték számára, ill. a *commedia del l'arte* rögtönzései is jól működtek/működnek a bábjáték során, elég, ha csak *Kemény Henrik* csodálatos és gazdag életművére gondolunk. Azonban a rögtönzés nem egyszerű feladat, fontos figyelembe vennünk hozzá *Brestyánszki Boros Rozália* tanácsát:

„A jó improvizációhoz alapvetően olyan alapfeltételeket kell teremteni, amelyben a színész teljesen át tudja adni magát a rögtönzésnek.” [17]

5. A szövegeknyv és a báb

Mindezen előzmények után vizsgáljuk meg, hogyan is érdemes nekikezdenünk a megfelelő szövegeknyv megírásának. Alapesetben a szövegeknyv létrehozását a bábjáték alapjául szolgáló meseszöveg kiválasztása vagy a történet megtervezése előzi meg. A szövegválasztáskor-szövegtervezéskor két fontos szempont lehet a dramaturg/szerző előtt: a történetben rejlő, már definiált *drámaiság*, ill. a *rendezői koncepció* (vagyis annak eldöntése, hogy a rendező kivel, hol, hogyan, mit kíván közölni). Amikor a rendező/színrevívő nem kész szöveget választ, akkor a szövegeknyv elkészítését meg kell hogy előzze a *szűzsé* (cselekményvázlat) valamint a *szinopszis* (részletes cselekményvázlat) kidolgozása. Ezek után kerülhet sor magának a szövegeknyvnek (az előadáshoz használt drámai szövegnek) a kidolgozására. Ha kész anyaggal (mesével, vagy már létező mesedrámai szöveggel) dolgozunk, akkor is készíteni kell egy szövegeknyvet, amely alá van rendelve a készülő előadás, bábjáték rendezői koncepciójának. A szövegeknyv elkészítésekor

* Az intrikus mindig beleavatkozik a cselekménybe, vagy a pozitív, vagy a negatív főhős oldalán, tehát erősíti a konfliktust.

† A rezonőr (a francia *raison* – ráció, értelem szóból) a XVII. századi francia klasszicista színházban neveződik meg először, valójában már fölbukkan pl. Shakespeare darabjaiban is. Olyan aktív epizodista, aki a főszereplők közötti konfliktus elsimításán fáradozik.

‡ Lásd pl. Niccolò Machiavelli (1469 – 1527): *Mandragóra* c. vígjátékát.

azonban sosem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy bábelőadás céljaira készül, tehát figyelembe kell venni a bábok „kívánalmait” is megalkotásuk folyamán. [18]

5.1. A báb „nem szereti” a sok szöveget!

Az alcím arra utal, hogy a szövegek könyv megalkotásakor tekintetbe kell vennünk a közönség életkorát, valamint a bábbal való játék sajátosságait. A gyermek nézők nem bírják végigülni a hosszú előadást! Figyelmük kb. 50 perc - max. 1,5 óra erejéig köthető le. Ez óvodásoknál azt jelenti, hogy a szövegek könyv – A 4-es mérettel számolva kb. 18-20 oldalnyi terjedelmű lehet. [19]

Ugyanakkor a báb fokozottan igényli az akciót, mivel a hangulatát is mozgással lehet kifejezni! Az „arca” nem mozog, ellentétben az „élő” szereplőkkel.

„A színházi közönség nem csökkent értelmi képességű emberekből áll, és ha élethű játéktípust szeretnénk, akkor a néző a szavakból és sokkal kisebb, természetesebb gesztusokból is megérti a színpadi cselekményt. Mindezzel persze nem azt akarom mondani, hogy statikusá kell csupasztítani a játékot, hanem azt, hogy óvakodni kell a felesleges gesztusoktól. Az apró, de pontos gesztusokból felépített játék több, hitelesebb és értékesebb lehetőséget hordoz magában, mint az agyongesztikulált és túlmozgott jelenetsor. Természetesen olykor szükségesek az intenzívebb, nagyobb, hevesebb mozdulatok is – de ezt mindig az adott szituáció teszi indokolttá vagy indokolatlanná. A problémát tetőzi, ha a színész nemcsak többet mozog, mint az természetes és szükséges volna, hanem természetellenesen is teszi ezt.” [20]

Brestyánszki ezen megállapítása a bábokra nem igaz. A bábnak nincs (mondjuk inkább: ritka) a mimikája, elsősorban gesztusokkal tudja kifejezni magát. Mivel méretei gyakran kisebbek, mint az embernagyság, a gesztusoknak is eltúlzottnak, egyértelműnek kell lenniük. Nincs annál vontatottabb és kínosabb, mint az egyhelyben álló, és hosszan deklamáló báb: sajnos, az amatőr bábjáték gyakran esik ebbe a hibába.

Külön is hangsúlyoznunk kell: az élő színésznek írt szöveg a bábnál többnyire hatástalan, nem ajánlatos ilyen műveket alkalmazni, vagy ha igen, akkor a szövegeket mindenképpen rövidíteni, adaptálni kell, és a dikció arányát az akció felé kell billenteni. Ne feledkezzünk el a rögtönzésről: ezt ugyanis – ha megfelelően elő van készítve – a báb jól tűri. De vigyázzunk is vele, mert az értelmetlen és túlradó improvizáció le is rombolhatja, rossz irányba térítheti a bábjáték hatását.

5.2. A báb „nem szereti” a nagy játékeret!

A báb általában kisebb, mint az ember. Ezen felül a kis báb átlátható mozgatásához is a nagyszínházakénál jóval szerényebb méretű díszlet szükséges. Mindebből következik, hogy a színpadtér kicsi bábjátékok esetében. Ezért tudni kell sűríteni a rendezőnek, a színésznek, a tervezőnek és a komponistának egyaránt a bábjáték sikeres megvalósításához.

A kicsiny játéktér miatt a néző figyelme könnyen kiterjedhet a játéktér egészére, de legalábbis nagyobb részére. A produkciónak precíznek, pontosnak kell lennie! A pontatlanság a néző számára feltűnő, zavaró, a hibák felnagyítódnak a kicsiny térben. A rövidebb szövegek könyv és a kis játéktér miatt fontos színpadi rövidítések alkalmazása is, mivel nincs idő a szereplők jellemének részletezésére, az expozíció rövid a bábjátékokban.

A szöveg megalkotásakor tekintettel kell lenni a bábu mozgatására is. nem szabad elfeledkezni arról, hogy a báb mozgató bábjátékos munkája egyszerre igényel fegyelmezett színészi teljesítményt, és pontos mozgatást (döntő a színész művészi alkotásmódja – mozgat és játszik). A bonyolult szöveg, a viharzó érzelmek ellehetetleníthetik a mozgás és a színészi játék összerendezését.

5.3. A báb „nem szereti” a sok szereplőt!

Ennek praktikus és scenikai okai is vannak. Először is: a bábjáték szűk kisszínpadán nem férnek el egyszerre sokan, mivel a bábjátékosnak meglehetősen nagy perszonális térre van még szüksége a bábu mozgatásához (animálásához) is. Ugyanakkor a sokszereplős, bonyolult cselekményű darab a gyermekek számára követhetetlen, vagy legalábbis nehezen követhető.

A bábjáték alapjául szolgáló mesejáték gerince a mese maga is kispikái műfaj, lineáris szerkezetű, kevésszereplős. Mindezek miatt a szöveggönyvnel tekintetbe kell venni általában azt, hogy a báb rugalmasabb, mozgékonyabb, ötletesebb előadásmódot kíván! [21]

Zárásként még egy fontos tanács: a bábdarab megírásakor nem árt tekintetbe venni a bábu típusára is (pl. marionett, kesztyűs, bunraku, stb.), hiszen a típusok meghatározzák a mozgathatóságot, kifejezőkészséget is.

6. A bábelőadás „műfajhasználatáról”

Ahogy már korábban is jeleztük, a gyermekeknek szóló bábdarab játéktípus szempontjából *mesedráma*. De mit is jelent ez a fogalom műfaji szempontból? A mesedráma a *misztériumdrámákból* formálódott meg a XIX. században. Tulajdonképpen *vígjáték* vagy *színmű* (de nem zárható ki a tragikus kimenetelű történet sem a repertoárból, persze ez már inkább az érettebb közönség számára feldolgozható). Maga a *misztériumjáték* műfajilag olyan középkori játéktípus, amely a *passiójátékokból* alakult ki. Krisztus szenvedéstörténete tragikomikus jellegű, mert bár a történet az istenember kereszthalálával végződik, a hívek tudatában voltak a feltámadás és a megváltás tényének is. A mesedráma tehát leginkább komikus vagy tragikomikus jellegű darab, amely szerkezetileg a mese és a dráma ötvözet, fölépítését tekintve pedig a misztériumdrámák típusát (háromszintű világkép, a hősök ezek között mozognak) veszi alapul. A darab részeként azonban egyéb kifejezésformák is megjelenhetnek. Ilyen pl.:

- a **dal** (az ének, a kuplé, a sanzon és a song), amely nem kifejezetten bábra íródott, ezért óvatosan használandó! Jól működik az ironizálás, parodizálás, oldhatja az előadásbeli gyakorlatlanság, képzetlenség ellentmondásait;
- a **folklor**, a népszokások megjelenítése, mozgással, tánccal. Fontos ebben az esetben a mozgások takarékosága, pontossága, kifejező mérete (exponáltsága);
- az **állatmese** (amely soha nem keverendő össze a *tanmesével* más néven *fabulával!*) Ez *jobban* játszható bábukkal, mint „élő” színészekkel (az állatszereplők miatt, amelyek szimbolikusan, stilizáltan jelenhetnek csak meg nagyszínházi előadásban). Lényege a rövid cselekmény, csattanós befejezés, elemi ismétlések, tehát jól illeszkedik az amúgy is rövid, kifejező mesei, bábszínházi előadásmódhoz, és a kisszínpadi előadás műfajelemeihez;
- a **pantomim**, amely komikus és komoly is lehet, beszéd nélküli előadásmód: ezt a bábu mozgása pótolja, ezért szemléletesnek, kifejezőnek kell lennie. Ha ez nem következik be, a pantomim „cselekménye” unalmassá, sőt érthetlenné válik. A szemléltetés lehet metaforikus (pl. animálással), szimbolikus, allegorikus is;
- a **poétikus, költői szöveg**, amelynél ajánlatos kerülni az előadott szöveg illusztrálásának, „leírásának” profán alkalmazását. Hatását különböző kifejező eszközök felhasználásával (jelzésekkel, színekkel, hanggal, zenével, stb.) lehet aláhúzni, fokozni;

ám akármilyen is egészítse ki vagy alkossa a kifejezést: a bábjátékban – ha van benne beszéd – akkor a beszédcselekmény fontossá válik.

„A beszédcselekmény – és a későbbiek során a cselekmény – alapfeltétele a helyes szövegértelmezés. Egy darabban a színész nem mindig azt mondja, amit gondol, sőt a mondatai néha teljesen más jelentést hordoznak, mint ami szavainak az értelme.” [22]

Ez az alapgondolat meg kell hogy jelenjen a szöveggönyv szintjén is.

7. Összegzés

A bábszínház és a bábjáték tehát a játék egy formája. Bonyolult, és nehéz formája az alkotó felől, de maradandó emléké, és jellemépítő formája a játékba partnerként bevont gyermek felől. Ha az alkotó kellő nyitottsággal, és igényességgel fordul a gyermek, mint játékpartner felé, akkor megvalósulhatnak Kemény Henrik szavai:

„Felbecsülhetetlen kincset ér az az öröm és kacagás, amelyet a jó bábjáték a gyermekekből ki tud váltani és nem kevésbé értékes az a hatás sem, amelyet ez a művészet a felnőttekre gyakorol.

A bábjáték szeretete a széplélek és a jövő szeretetének jelenti:

A bábjáték tehát a szeretet művészete. De akkor sem követek el nyelvbort-lást, ha megfordítom: a művészet szeretete.”

1. Hivatkozás-jegyzék

- [1] [1] Galuska, 2018. 11. p. Lásd még: Balogh, 2010. 63. old.
 [2] [2] Bárdos–Galuska, 2013. 207 – 213, p.
 [3] [3] Részletesebben lásd pl.: Bárdos–Galuska, 2013. 187. p.
 [4] [4] Többek között erről szól Bettelheim: *Bevezető – Harc az élet értelméért* c. nyitótanulmánya (Bettelheim, 2019. 9 – 26. p.); illetve Mérei–V. Binét könyvének *Kettős tudat* c. fejezete (Mérei–V. Binét, 2006. 239 – 255. p.) is.
 [5] [5] Erről e sorok írója is megemlékezett már több munkájában, pl. Galuska, 2009. 196 – 202. p.
 [6] [6] Idézi: Szőke, 1998. 7. p.
 [7] [7] Gardner, Lyn, 2013.
 [8] [8] Szőke, 1998. 33. p.
 [9] [9] Szőke, 1998. 8. p.
 [10] [10] Szőke, 1998. 8. p.
 [11] [11] Erről bővebben lásd: Szőke, 1998. 16 – 18. p.
 [12] [12] Kaposi, 2013. 114.p.
 [13] [13] Szőke, 1998. 27. p.
 [14] [14] Nánay, 1991. 51 – 61. p.
 [15] [15] Duró–Nánay, 1995. 152 – 155. p.
 [16] [16] Commedia del l'arte-szócikk, in, Staud–Hont–Pók–Bakcsi, 267. p.
 [17] [17] Brestyánszki, 2019. 70. p.
 [18] [18] A koncepcióról és a szövegkönyvről lásd még: Szőke, 1998. 131 – 134. p.
 [19] [19] Erről lásd még pl. Brestyánszki véleményét is, 2019. 44. p.
 [20] [20] Brestyánszki, 2019. 66. p.
 [21] [21] Lásd még: Szőke, 1998. 24. p.
 [22] [22] Brestyánszki, 2019. 60. p.
 [23] [23] Korngut / Kemény Henrik: *A bábjáték technikája* című írásából (Budapest, 1934. február 20.) Idézi: Láposi, 2018. 2. p.

2. Felhasznált irodalom

- **Balogh Géza**: *A bábjáték Magyarországon, A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*, Vince, Budapest, 2010.
- **Bárdos József – Galuska László Pál**: *Fejezetek a gyermekirodalomból*, Nemzedékek tudása, Budapest, 2013
- **Bettelheim, Bruno**: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, Corvina, Budapest, 2018.
- **Brestyánszki Boros Rozália**: *Színházi alapok amatőröknek - Kézikönyv amatőr színtársulatok részére*, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2009
- **Duró Győző – Nánay István** (szerk.): *Dramaturgiai olvasókönyv*, Marczibányi Téri Művelődési Központ, Budapest, 1993., in: *a Drámapedagógiai Magazin 9. számának melléklete*, 1995/1 [on-line] <https://epa.oszk.hu/03100/03124/00010/pdf/> (letöltés: 2018. 06.12.)
- **Galuska László Pál**: A halál mítosza színpadon, Népmesei adaptáció kísérlete Szép Ernő: Az egyszeri királyfi c. mesedramájában, in: Belina Károly; Klebniczki József; Lipócziné Csabai Sarolta; Borsné Pető Judit (szerk.): *Tudomány és oktatás: AGTEDU 2009*. Kecskeméti Főiskola, 2009. 196 – 202. p.
- **Galuska László Pál**: Báron Bábos Találkozó a pedagógiai bábjáték fejlődésének tükrében, in: Uő. (szerk.): *Képek, bábok, képzetek, tanulmányok a pedagógiai bábjáték és a gyermekkultúra köréből*, Kecskemét, 2018. 6 – 28. p.

- **Gardner**, Lyn, Why children's theatre matters, in: *The Guardian*, 2013. 10. 23. [on-line] <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2013/oct/23/why-childrens-theatre-matters> (letöltés: 2019. 06. 14.)
- **Kaposi** László (szerk.): *Drámapedagógiai olvasókönyv*, Marczibányi Téri Művelődési Központ, Budapest, 2013.
- **Láposi** Terka (szerk.): *BÁBjátékOS – vissza és előrettekintés, Tanulmányok és tanulságok a Magyar Bábjátékos Egyesület 70. jubileumára*, MBE és NMI NKft, Sárospatak, 2018.
- Mérei Ferenc – **V. Binét** Ágnes: *Gyermeklélektan*, Gondolat, Budapest, 2006.
- **Nánay** István (szerk.): *A színpadi rendezésről*, Magyar Drámapedagógiai Társaság, Budapest, 1999
- **Staud** Géza, **Hont** Ferenc, **Pók** Lajos, **Bakcsi** György (szerk.): *Színházi Kislexikon*, Gondolat, Budapest, 1969
- **Szőke** István: *A bábjátászás ábécéje, Az ujjaktól a marionettig*, Dunaszerdahely, 1998. [on-line] http://csemadok.sk/files/2013/07/szoke_babjatszas_web.pdf (letöltés: 2017. 04. 12.)