

A drámai alak és a báb-test színpadi létezése

Láposi Terka

Dramapedagógia szakfolyóiratban bábművészetről, bábjátékról írni megtisztelő feladat, ugyanakkor természetes igénye és velejárója is annak a szemléletnek, hogy a színházi, drámai műfajok a bábjátékkal együtt fedik le a színházművészet teljességét. S mivel az elmúlt évtizedek bábjátékgyománait figyelve egyre nyilvánvalóbb, hogy a bábjáték a színházművészetnek olyan ága, mely alapvető sajátosságai miatt bonyolultabb, mint az „ember-színház”, érdemes volna gondosan összegyűjteni a bábjáték műfajelméleti alapfogalmait, és esetlegesen újraértelmezni azokat. A fogalmak kanonizálásának, a paradigmák rendszerbe való szolítása révén megalkothatnánk a bábpedagógia használható módszertani tárházát, aminek sajnos hiányát érezzük jelenleg a színházi nevelésben.

Jelen írás már csak terjedelmi okok miatt sem vállalkozhat arra, hogy mindezt megtegye, inkább a bábu mint tárgy lényegi összetevőire és a vele való játék dramaturgiájának, a báb és a szöveg kapcsolatrendszerének néhány lényeges aspektusára szeretné felhívni a figyelmet.

„A színház: Egyazon pillanatban összeomolva és újjászülve, a kőnél gyorsabban alázuhanva, súlytalanságban felegyenesedve, szaggatott térben és időben mozogva, láthatóvá téve számunkra, hogy a természetben minden ugrás, hirtelen átmenet egyik világból a másikba, minden paradoxon – a marionett időn és téren átkelve, egy ugrással ugorva az üdvösségbe mindent felborít: alulra teszi az embert.”¹

Valère Novarina, a kortárs francia színház egyik meghatározó egyénisége azt találja szépnek a bábban, hogy a báb „kilép az emberből”, hogy „áldozatként felmutatott test”, „önmaga előtt hordozott szó”. „A bábban és az igazi színészben ember-áldozat van.” Költői, mitopoétikus megközelítése ez a báb létüzene-tének.

Napjainkban a magyar bábművészet érzékelhetően reneszánszát éli, a bábosok egyre erősebben képviselik a kísérletező színházi formák létjogosultságát. A problémafelvetések újszerűsége, a vizualitás markánsabb karaktere, sőt, a vizuális kód szövegszervező működésmódja, az igényes irodalmi szövegek szorgalmazása, a társművészetek egyenrangú jelenléte a bábszínpadokon jelzik, hogy a bábszínházról, a báb-játékról való gondolkodás megváltozott. S az is egyre érezhetőbb és megvalósítandó igénye rendezőknek, színházvezetőknek, hogy ne „csak” gyermekeknek szóló báb-előadások szülessenek!

Tillmann József *Későújkor, kifelé menet. Avagy a posztmodern más perspektívából*² című tanulmányában hangsúlyozza, hogy a tradíciók túlárado gazdagsága és torlódása a XX. században új szellemi-kulturális helyzetet teremtett. A tradíciók archivált teljességének egyidejű jelenléte az adott hagyományon belül is átrendeződéssel jár: az egész ismeretében a súlypontok és hangsúlyok áthelyezhetők, nem csak az éppen áthagyományozott, leszűrt és „időszerűvé” tett része lehet érvényes és ismert, hanem teljes egésze, illetve az abból adódó konzekvenciák, új komponálási elvek, eljárások és következtetések. A különféle hagyományok pusztá egymásmellettiége olyan kulturális környezetet teremt, amiben kölcsönös átértelmezések, kereszteződések, kioltások zajlanak.

Véleményem szerint a kortárs hazai bábművészet jelenleg ennek a folyamatnak élvezője és egyben el-szenvedője. A kortárs bábos utakat figyelve egy közel 30 éves tanulási folyamatot követő öntudatra ébredésnek lehetünk tanúi: az intézményesülés bővülése, a magánzók „szaporodása”, alternatív családi formációk alakulása és a vásári műfaj újjáéledése zajlik a szemünk előtt. Úgy gondolom, hogy napjainkban az elmúlt 150 év hazai bábos kultúrájának, bábművészetének önreflexiója megy végbe.

Ennek a folyamatnak egyik hozománya az is, hogy báb-elméleti alapozások, problémafelvetések kerülnek napvilágra, s egyre több tanulmány foglalkozik meg a bábművészet területén. *Jelen írásomban elsősorban a szó és a báb kapcsolatát keresve próbálom báb-esztétikai téziseket összegyűjteni.* E tézisek jelenvalósága a bábművészetben sokak számára természetes lehet, összegyűjtve viszont új dimenziókat nyithatnak a kortárs bábművészet értelmezéséhez.

A bábművészet legfőbb jellemzője a többrétegűség.

Első rétege maga az előadás, mely lezárt tárgyi alakját akkor veszi fel, amikor az alkotók a nézők elé tárják művüket, miután a mű kihelyeződik a valóságba.

¹ Valère Novarina: *A test fényei*, L'Harmattan Kiadó, 2008

² Tillmann József: *Későújkor, kifelé menet. Avagy a posztmodern más perspektívából*, in A Hét, 1993. 30. sz., 12-13.o.

Második rétege a bábnak mint tárgynak és mozgatójának, a bábjátékosnak a viszonya. Az előadás függ kettőjük egyensúlyától, egymásba ereszkedésüktől, transzformációik sorától, egylényegűségük létrejöttétől. A mozgató és a mozgatott tárgy közös energiamezőjében létre kell jönnie egy harmadiknak, az ábrázolt alaknak ahhoz, hogy a bábtárgy testté, azaz drámai alakká váljék.

Harmadik rétege a báb-bábos és néző kapcsolatrendszere, ami specifikumok sorozatát tárja fel, akár a lélektani, szemiotikai, akár az antropológiai vagy az esztétikai dialektusok oldaláról közelítünk. E tárgykör a befogadás-esztétikai látásmódok felfedezését célozza meg.

Negyedik, leginkább műfajspecifikus rétege a tárgy, a báb használata. Mi különböztet meg egy bábót minden más, bennünket körülvevő tárgytól? Nemcsak az, hogy a fizikailag definiálható réteg (az élettelen anyag) hordozza a szellemit; még csak az sem, hogy a szellemi mögött majdnem eltűnik a fizikai. A bábtárgynak igazán izgalmas, ősi, mély rétegeket felszínre hozó többletet jelent a fizikai tárgyiassága és lelkeséget hordozó, életre, életbe hívó aspektusa. Véleményem szerint ez egy sajátos dialektikus alakzat, melyben magának a bábnak a metamorfózisa, teljes átalakulása csakis a játékban jöhet létre. A játékban a bábnak önálló, lélekkel rendelkező léte van. S miért dialektikus és sajátos ez az alakzat? Mert a szellemi támaszkodik ugyan a fizikaira, a megalkotott figurára, de elsősorban a játszó (báb és bábos), valamint a játszó és nézők terében, azaz az ő kommunikációs tudatukban él e bábbal való játék valósága. A bábjáték esetében a bábszínész saját teste helyett az animált tárgyra transzponálja azokat a jeleket, melyek az alakot kijelölik. S ez az egyik első lényegi jellemzője a bábbal való játéknak.

Tehát a báb olyan „műtárgy” (is), amelynek végcélja mindig a játék. E tárgyat csak a mozgató által a bábba transzponált kinezikai jelek teszik élővé, mert a báb létezésének esszenciája a mozgás.

A bábművészet következő lényegi összetevője, hogy a bábszínpadon a néző egyszerre és egy időben érzékeli az ábrázolást és ábrázolót, itt nincsen meg a szerep és a szereplő együttes érzékelésének kettős élménye. A néző közvetlenül csak a színpadi alakká már átlényegült anyaggal találkozhat, tehát magával a szereppel. Nem vehet részt az átalakulás folyamatában. A bábjáték bevallottan játék, nem primer realitás, hanem képzelet. Hatásának nem feltétele az a fikció, hogy ott valóságos, jelenvaló érzések jelennek meg. Nem a dráma cselekvése rajzolja ki a néző szeme előtt a karaktert. A bábkészítő az, aki a konkrét alkotás során létrehozza, megfaragja a bábót, és ezáltal megteremti a karaktert is.

Henryk Jurkowski szerint a báb külső formája révén azonnal jellé válik, a báb figurája már kész karakter, melyet készítőjének köszönhet. A színész nem tud olyan mértékben átalakulni, más lényegűvé válni, mint a bábszínpad szabadon formált matériája. A bábeszközök korlátlan transzformálódási képessége terjeszti ki a bábszínház megjelenítési körét a fantasztikum területére. Nem csupán a tárgyi valóságot tudja ábrázolni, de képes perszonalifikálni a képzeletszülte lényeket, az elvont képzeteket, az ideákat is, és magától értetődő természetességgel realizálhatja az egész mesei csodavilágot. Ez abból fakad, hogy a bábszínházban az anyag, a fizikai matéria a fő ábrázolóeszköz, és nem a színész teste-lelke.

A báb formájában és mozgásában is szimbolikus áttételekkel dolgozik. Ez akadályozza meg a realista dramaturgiára való törekvésben. A drámai alak és a bábtest színpadi létezésének dramaturgiáját több nézőpont alapján határozhatjuk meg. A bábnak, mint már megállapítottuk, mindig a játék a végcélja. S mi teszi élővé e tárgyat, mi a báb alapvető létformája? Jurkowski szerint a mozgató által a bábba transzponált kinezikai jelek összessége. A báb tehát egy közvetítő eszköz a drámai alak és a bábszínész között. A báb reálisá teszi saját irreálisát úgy, hogy közben nem tagadja meg anyagi természetét.

Lőrinczi Rozália egyik tanulmányában³ kifejti, hogy a báb kettős életet él, kapcsolata kétirányú, egy vertikális és egy horizontális világrendhez tartozik. A bábos kézbe kapja a figura előregyártott struktúráját, és kezében tartva ismerkedik vele, felfedezi anyagiságát, mozgatási lehetőségeit. A báb arca csak úgy változik, ahogy mozgatójában az érzések változnak. Ha játék közben figyelünk meg egy bábost, vertikális hasonlóságot látunk közte és a bábja között. Ezt erősíti meg Ungvári Zrínyi Ildikó, aki hangsúlyozza, hogy az előbbi jelenség által létrejön az interfacialitás, ami azt jelenti, hogy az arc a másik arcra vonatkozik, azaz a bábos a figura szemével állandóan figyelni önmagát, egy torzított tükörben reflektál önmagára, egy másik, mágikus világgal tartva kapcsolatot.⁴

A szerepet nem gátolhatja a struktúra, a báb karaktere, melyet megalkotójától kapott. A bábnak megszólító erővel kell bírnia. Ha a bábu képzőművészeti megformálása karakteres, és ha ezt a bábos a figura mozgáskarakterének látható, a maga hangszínének, beszédritmusának, hangsúlyainak hallható elemeivel fel tudja erősíteni, akkor nincs szükség hosszú, részletező expozícióra. Lényeges, hogy a bábjáték tétje mindig képben, a bábu és terének viszonylataiban fogalmazódik meg. A bábu mimikátlansága, szimbolikus

³ Lőrinczi Rozália: A rögzített struktúra az átváltozás folyamatában in SYMBOLON (a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Színháztudományi Szemléje), 2008. 23. o.

⁴ Ungvári Zrínyi Ildikó: Bevezetés a színházantropológiába, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem, 2006, 91. o.

jelzésszerűsége miatt folyamatos, aktív együttműködésre kényszerít, az őt mozgatótól teremtkészséget, az átköltésnek és átváltozásnak a képességét követeli.

Lőrinczi Rozália a báb és bábos viszonylatában fokozatokat állapít meg aszerint, hogy kettőjük vonatkozásában hogyan helyezkednek el. Eszerint ha a bábszínész saját testi adottságait kölcsönzi egy figurának, a munkafolyamatban ezek a jegyek meghatározóak lesznek a megformálendő szerep szempontjából. Teljes valója, hangja, idegrendszere a színpadi figura szolgálatában kell álljon. Ha viszont a színpadi figura egy olyan rögzített struktúra, ahol a színész teste rejtve marad a színpadi akció során, akkor csak a rögzített struktúra vizuális jegyei a meghatározóak, de továbbra is nélkülözhetetlen a színész fantáziája, érzelmeinek változása, ami nélkül a rögzített struktúra átváltozásáról nem beszélhetünk. S végül, ha a színész teste és a rögzített struktúra együttes jelenlétet alkotnak, akkor a színész mozgása és testi jegyei meghatározóak az átváltozás szempontjából.⁵ S ennél a pontnál szeretném hangsúlyozni a bábu azon jellegét, amit természetesként kezelünk, mégis a bábelőadások dramaturgiájánál sok esetben nem kezeljük kiemelt helyen, miszerint a bábu „típusábrázoló” tulajdonsággal rendelkezik. Tarbay Ede használja ezt a kifejezést,⁶ amikor arra hívja fel a figyelmünket, hogy a bábunak a bábszínpadon örökké akcióban kell lennie, mert nem ő változik, hanem a helyzetek, amelyekben ő, a bábu, illetve az általa életre kelt drámai alak van próbára téve. Minden a szituációkból válhat értelmezhetővé.

A metafora és bábjáték kapcsolatának többféle tartalma, kapcsolatuk összetettsége is a bábesztétika alapvetéséhez tartozik. A bábművészetben a metafora elsődlegessége elvitathatatlan, hiszen a báb tárgy élőként való megjelenítése és a bábu eleveniségének elfogadása (a bábos és a néző kontextusában egyaránt) az, ami a primer szintet jelenti, ami ahhoz szükséges, hogy egyáltalán bábjátékról beszélhessünk. De vonatkozik arra a sajátos színpadi formára is, amit a bábu testesít meg, azaz arra, hogy milyen gondolatiságot fejez ki maga a bábként mozgatott figura. Az ábrázoló művészet törvénye szerint minél távolabb van az anyag attól, amivé ez az anyag változik, az átváltozás, a művészet csodája annál nagyobb.

S ebben az esetben itt érhető tetten a metafora lényege, miszerint a bábu mint tárgy az marad, ami ön maga lényege, azaz „holt” anyag, a tudatunkban mégis más, magasabb rendű szellemi tartalmat kap, elevenné válik, ember-jelképként jelenik meg. A bábszínpadon minden tárgy antropomorfizálódik. Egy nem emberszerű formával, figurával valós ember asszociációját kelti a nézőben az a bábos, aki bábját, figuráját képes emberi mozgásokkal mozdtítani. Tarbay Ede szerint „az igazi metaforikus ábrázolásra értelemmel és érzellemmel rezonálunk, tehát a néző intellektusa együtt játszik az alkotók intellektusával egy magasabb cél, magasabb rendű megértés, befogadás érdekében.”⁷

Vizsgáljuk meg röviden a szó és a báb tárgy viszonyát! A mesei, mitológiai szöveg archetipusokban fogalmaz, a báb tárgyban megnyilvánuló természeti, formai jelenvalóság. Felmerülhet a kérdés, hogy a mesei szónak, a mesei tartalomnak és a bábnak (mint olyan tárgyi valóságnak, melynek létezésének lényege a mozgás), az összekapcsolódása követhető-e pontosan? Honnan eredeztetjük az irodalom és a bábszínpad, bábos játék műfaji összeépülését?

Szóval és bábbal is teremtünk. A báb kettős természetű: egyszerre színházi tárgy és drámai hős, cselekvő és mozgatott forma. A bábszínpadban privilégium a váratlanság és az egyidejűség, tehát a rögtönzés, az improvizáció az előadás strukturális eleme. A bábosok a „holt” anyaghoz kötődnek, átlelkesítendő tárgyakat hoznak létre, ebből eredően a drámáról és a színházról szólván a fogalmakat is kényszeres tárgyszerűséggel használják. Tömöry Márta báb történetész kutatásaira hivatkozva állítja,⁸ hogy a bábbal való cselekedet kezdetben nem az írott szövegből táplálkozott, viszont ahogy a varázsigé és a varázsbáb összekapcsolódott, a későbbiekben is a bábjáték egyik közvetítő eleme maradt a szó. Az anyag, amit megmozdít, a tárgy, aminek egy-egy varázsszóval a bábos életet ad, összefonódik. A kisgyermeknél egyszerre van jelen a kettős mágia, a szó és a tárgy mágija. A báb funkcióváltása, miszerint kultikus tárgyként egy szertartás része, majd drámai hősként színházi előadás eszköze, hosszú folyamatot élt meg. A görög színházban Dionüszosznak a fából faragott szobra, valamint a színészek maszkjai által természetes módon az ősök szólalnak meg, ez még maga az isteni beavatkozás. A nagy keleti kultúrákban napjainkig tartóan a szent cselekmény részeként bábót alkalmaznak. A báb közvetítő eszköz e lélekszínpadokban, rajta keresztül a lelkeket látjuk. A középkori keresztény ünnepkör passziójátékában és a betlehemes templomi jelenetben még mindig a báb kultikus szerepe kap jelentést. A barokk idején, a 16-17. században a nagy vásári színpadokon az ember drámája zajlik, ez az európai kultúrában a marionettnek jelentős szerepet biztosít.

⁵ Lőrinczi Rozália: i.m.) 2008, 25. o.

⁶ Tarbay Ede: Gondolatok a bábjátékról, ART LIMES – Báb-tár, V. 2007, 133.

⁷ Tarbay Ede: i. m.) 2007., 135–136.o.

⁸ Tömöry Márta: A bábos fenomén – a drámatörténetben és napjaink gyakorlatában, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest D. L. A. képzés, 2005

A báb jelenléte egyre inkább a színházi, a drámai hős szerepben való eszközhasználatát jelzi. Ekkor a bábosok szövegei már a nagy költők műveit tolmácsolják, megjelenik a Nagy Károly-mondakör, a fausti ember, Don Juan. Újabb, robbanásszerű változást a XX. század eleje hoz, amikor megérkezik a mozi, a film, véget ér a vásári mutatványosok kora.

A bábesztétika egyik alaptézise a báb ösképi sűrítettsége, benne és általa a színház alapelemei rétegződnek. A bábbal megélt rituálékban, illetve a bábjátékkal színre vitt előadásokban a bábtípus és a hozzárendelt szöveg egymásra épülést feltételez. Fontos látnunk, hogy tetten érhető-e napjaink bábszínpadain a bábos szöveg és a bábu típusának kapcsolata, fenomenológiája?

2009 februárjában kerekasztal beszélgetést kezdeményezett a Deszka Fesztivál keretében a debreceni Csokonai Színház, ahol a bábbal való játék és a szöveg kapcsolatát helyezték górcső alá. A bábművészek köréből Kovács Géza, Tömöry Márta, Galántai Csaba, Veres András, a beszélgetés moderátoraként Láposi Terka volt jelen. A következő tartalmi egységeket az ott elhangzottakra támaszkodva építem fel.

Visszatérve a bábos szöveg és a bábu típusának kapcsolatára: Tömöry Márta arra hívja fel a figyelmet, hogy a bábjátékban a szöveg egyrészt zsigerből (óh, ah, brrr...), hangutánzó zörejekből és elemi hangokból áll, másrészt a szó mágikus tömörsége az, ami a korok és világok között sajátosan vezeti a nézőt. Nagyszerű példa erre a kesztyűs játék, mely az örök konfliktust, a Jó és a Rossz közötti küzdelmet vállalja fel, életre-halálra megy a csihipuhi. Ebben segítenek a hirtelen riposztok, a nyelvi kifordítások, a sok groteszk elem, a szóviccek. Az árnyjáték lelünk kiterített terepe, általa és rajta keresztül szólnak az ősök, így az övéké a dialógusok. A bunraku emelt és hátulról mozgatott figurái a lelkiállapotok kifeszítettségének jelképei. Ez a megvalósítási forma az élet kiemelt pillanatait nyújtja, lassítja, tágítja. Ebben a színházformában megosztott interpretációban külön játékos énekei, recitálja a szöveget, a zenészek a történet lelki részét adják, a bábosok hármasszövegűek az egyes figurákat jelenítik meg (három játékos mozgat egy bábót). A marionett-játék az idegeink zsinórjain mozgatott történet. „Idegeken” mozognak a figurák, de már tőlünk el- és leválasztva. Tulajdonképpen a saját súlypontjuk a mozgatójuk. A teremtmény és a teremtmény viszonya szemmel látható. Tömöry Márta ezzel a jelentéssel hozza összefüggésbe azt a tényt, hogy a nagy témákat, a Faustot, Don Juant, Don Sajnt, marionettre alkották: filozofikus rálátás az emberre, s egyúttal önnönmagának a kritikája fogalmazódik meg benne. A marionett-játék lényege a függés, mely egyrészt a világ szatirikus szemlélete, másrészt a nagy, hősi tettek ábrázolása, különösen a nagyméretű szicíliai bábfigurákkal.

A bábszínház alapesztetikai vonalait figyelve kijelenthetjük, hogy ma már nincs műfajtisztaság, s az ilyen irányú, tudatos báb- és szövegkezelés nem gyakori. Napjainkban minden műfaji határ feloldódni látszik. A bábszínházban a néző közvetlenül a színpadi alakká már átlényegült anyaggal találkozhat, nem magával a szereppel. Lényeges itt újra utalni arra a sok mindent azonnal eldöntő tényre, hogy a bábót tervezője és készítője már előre elhatározott karakterűvé faragja. A forma már akkor hordozza lényegét, amikor manuálisan létrehozzák, anyaggá formálják. Létezik egyik legfőbb szervező ereje tehát maga az anyagi természet, a külső formája.

De vajon a bábművészet mint leginkább a gyermekkorú nézőt megszólító színházi forma a szöveget mennyiben teszi az értelmezés és az emlékezet eszközévé? A legérzékenyebb jelei napjaink bábjátékai-ban a „hagyomány” és „kortárs” találkozásának a vásári bábjátékok újjáéledésében fedezhetők fel. Kovács Géza bábrendező úgy véli, amíg a vásári bábjáték hatásmechanizmusának egyik lényeges eleme a szó és a kép egymást teljesen kiegészítő szerepe, addig a kultikus és szakrális bábos formák esetében viszont a báb mint szemiotikai jel fontosabb a szónál. A vásári formában a szó önmagát jelenti, azonos értékű lesz minden más kifejező eszközzel, sőt, néha felértékelődik a képpel szemben. Amit a bábos nem tud vagy nem akar képben megmutatni, kifejezni, azt a szó fogalmazza meg. A kép és a szó folyamatosan változtatják, kiegészítik egymást. Egy ilyen játékformában a nyelv szerepe hangsúlyozott, feladata a hagyományörzés, hiszen mitológiát, legendát, identitástudatot épít és visz tovább. A kép ezt az építő szerepet segíti. Ennél a műfajnál tehát a szó és a kép egymás mellé rendeléséről beszélhetünk.

Galántai Csaba dramaturg viszont az alkotás folyamatában a játszani, alkotni szerető emberre teszi a hangsúlyt, mivel alapvetően a báb nincs, az embernek azt létre kell hoznia. Az írónak mindig szem előtt kell tartania, hogy a báb nem tud más állapotba kerülni, az előadás során ugyanaz a báb marad, ami volt, nem zajlik le benne semmiféle pszichológiai változás, mint az élő színész esetében.

E gondolattal egyetértve kijelenthetjük, hogy a szövegnek sűrítési képességénél fogva a színpadi cselekvések során rengeteg követelménynek kell megfelelnie. A szöveg azért is nélkülözhetetlen, mert a báb állandó jelként van jelen a színpadon, lélektani változás nem benne és rajta, hanem a színészben, a bábosban történik meg. S mivel a színész maga közvetíti a színpadi figura jellegzetességeit, a báb megmarad kiinduló szerepénél: a figura statikus képmását reprezentálja. A báb színpadi élete, ahogy Henryk Jurkowski egyik tanulmányában utal rá, az alkotó, a bábos akaratának függvénye. A kinezikai jelek mint

a nem verbális, mozgásos kommunikáció kifejező elemei (gesztusok, testtartás, mimika, tekintet) a leg-
hangsúlyozottabbak. A bábbal teremtett játéknak további specifikuma, hogy a báb mindenkor szimbólum,
tárgyi mivoltában jeleket hordoz, ugyanakkor önmagában is jel, s mindemellett drámai szereplő.

Jól példázza ezt, a báb kettős-funkcióját a Veres András rendezte, debreceni Kisgömböc című előadásban
felvetődő bábos probléma. A Vojtina Bábszínház a rendezőnek az eredeti népmesét ajánlotta fel, aki vi-
szont Galántai Csabával egy vadonatúj mesét íratva, Boráros Szilárddal markáns látványt tervezve egy
többsíkúan értelmezhető szín- és formanyelvű bábelőadást hozott létre. A szöveg teljesen új tartalmú, a
színpadkép és a bábok megformáltsága expresszív, allegorikus, a térkezelés szürreális és szimbolikus. A
színrevitel egyik jellegzetessége az a gondolati és képi csavar, mellyel a hagyományos népmese felvállá-
lását is megmutatja: tévé-képernyőn keresztül, áttételesen, a bábosok mint narrátorok árnyjátékkal illusztrál-
va mesélik el az eredeti népmesét. Az előadás egésze viszont az ettől való eltávolodást bontja ki, nyíl-
tan az újraértelmezett alaptörténetre építve. A kisgömböc témát Veres András izgalmasnak ítéli, mivel a
gömböc egy fura, morbid képződmény, amely egyszerre komikus és fenyegető, étel és mégis mindent
magába tápláló groteszk figura. A rendező megközelítése primer szintű, mivel ez az ételszerű lény a báb-
színpadon előbb-utóbb glóbusz méretűre dagad, az egész világ bekebelezésére tör. Világunk alkotó ele-
meit, a színeket, a hangokat, az álmokat is felfalja. Az író, Galántai Csaba ezzel az ötletével a bábosoktól
elvette a bábszínház alapvető eszközeit, attribútumait. A rendező feladata lett újabb konvenciók, technikai
megoldások keresése egy olyan téri közegben, ahol nincs szó, nincsenek színek és álomképek. Ezt az elő-
adást látva a bábesztétikának egy újabb téziséf fogalmazhatjuk meg: minden bábelőadásnak a gondolati-
ságon túl föl kell vetnie egy bábos kérdést, amire az előadás során feleletet kell adnia. S mit nevezünk bá-
bos problémának? A bábjátékos és a báb egységét megteremtő, kifejező és megjelenítő színreviteli eszkö-
zöket, valamint térbeli problémákat.

Az író által alkotott szöveg vizualizálása a tervező feladata, a térbeli problémák felvetéséhez viszont a
szövegalkotás előtt a rendező, a tervező és az író közös megállapodása szükséges. Napjainkban a bábelő-
adások nagy része nem a már 100 évvel ezelőtt megírt klasszikus vértetű szövegekből jön létre, hanem
egy gondolati, tartalmi felvetésből, rendezői ötletből, témamegtalálásából. Ily módon a rendező az íróval
közösen alkotja meg a darabokat, melyek nagy része éppen ezért ősbemutató. E műfajnak egyben ez is az
ős-, azaz alapvető sajátossága, mely a bábesztétikában újabb tézisként szerepelhet: a bábjáték ősi, régi
témákat keres és talál, ezek folyamatosan újrafogalmazódnak, a megoldási módok, konvenciók és eszkö-
zök pedig egyre kevésbé ismernek határokat, más művészeti ágak is bevonhatóak az alkotásba (animáció,
videó, fotótechnika).

Reneszánszát éli ma a magyar bábművészet, olyannyira, hogy az élő színház is meríteni tud belőle. A
színházat leginkább a bábjáték ősképi formája vonzza, amihez évszázadok óta mindig visszakanyarodnak,
visszatárlanak az alkotók. A XXI. században új technikák, új eszközök gazdagítják a bábosok eszközeit, s
a fiatalabb bábos generáció mentalitásából, új és saját problémafelvetéseiből fakadóan a hazai bábos világ
gazdagodik.

A gazdagodás, a sokszínűség okán viszont szükséges megemlíteni, hogy nagyon eltérő irányzatok, stílu-
sok, tartalmi utak bontakoznak ki napjainkban a magyar bábosok világában. A tartalmak, a tradíciók átér-
telmezésének mélysége és stiláris megjelenítése sok esetben figyelmeztető jel. Az egymás mellett való
megjelenés egészségessége sokakban előhív egy kritikusabb szemléletet a minőség érdekében. S itt fontos
a képi világ beemelése gondolatmenetünkbe. A bábszínpadon a képi megformáltságnak, a képzőművé-
szeknek vitathatatlanul fontos szerepe van e hármas egységben: író – rendező – tervező. A bábszínház is,
akár a színház, dioptrikus művészet, vizuális lencsén keresztül engedi át a hatást. Jelentéssel bíró képek
sorát látja a néző, ahol a jelentést a báb viszi a gondolatiság felé. A báb azonban olyan tárgy, amit a bábos
animál, megmozdít. A báb minden esetben szimbólum, az életet szimbolizálja, mesélni igyekszik, ennél
fogva epikus forma. A színház viszont drámai műfaj. Ez az összeütközés folyamatosan jelen van a báb-
művészetben. Éppen ezért azok a szövegek a legalkalmasabbak a feldolgozáshoz a báb- és díszlettervezők
alkotó munkafolyamata során, amelyekben az író bekalkulálja a teret, előre beépíti a szövegalkotás során
a térproblémákat, a bábos technikákat. Ezáltal adott lesz egy olyan vizuális háló, amelyben a tárgyak, a
játékosok helye, illetve az időben szimultán történő események, jelenetek a háttérben előre ki- és megje-
löltek. Ebben az esetben a szöveg és a térbeli esemény egymás szolgáloí. Ez feszes és szigorú szövegírást
követel az írótól, dramaturgtól. Nekik az alkotás elején már ismerniük kell a tértörténetet, sőt, a játéknak a
térben való lemodellezése is fontos útmutatóként szolgálhat, hiszen a szöveg, a látvány, a tér szerepe, a
világítás, a bábtechnika együttese adja a jó előadást.

Szakmailag nagy előrelépés, hogy a bábművészetben egyre inkább tapasztalható a szerzővel, műfordító-
val, dramaturggal történő fordítottatás, újraírás terjedése. A bábszínházi szöveg létrehozása és színpadi el-
hangzásának megteremtése ugyanolyan gondosságot, törődést, alaposágot, pontosságot igényel, mint egy

jól kigondolt báb, díszlet elkészítése. A báb képes rá, hogy a drámai történetet szavak nélkül is eljátszsa, de az asszociációk kialakításában a szöveg legtöbbször elengedhetetlen. Sőt, egyes bábműfajok esetében a szó és kép azonos értékű kifejező eszközt jelent.

A bábművészetben a színész helyére az alak ikonszerű megfelelője, a tárgyszerű báb lép. Jurkowski azt tanítja, hogy az előadás folyamatában két önálló elem szerepel, az „előadó” és a „szerep”, ezért úgy lenne helyes fogalmazni, hogy a bábművészetben a tárgyasult alakok, tehát a bábok csupán az előadó személyétől elkülönült szerepek, sőt, számára a báb eszköz, médium is. Tehát kimondhatjuk: a báb a figura tárgyasult formája. A színpadi alakként értelmezett báb egyfajta szubjektum tulajdonságait ölti magára. Önmaga sosem válik alannyá, mivel e minőség a színházban kizárólag az embert illeti meg, de számos előjoggal rendelkezik. A bábszínház olyan színház, ahol a báb átveszi a színpadi szubjektum minden funkcióját. A pszichológia úgy értelmezi aényt, mint egy mesterséges lény megteremtésére tett újabb kísérletet: az ember egy hozzá hasonlatos tárgy szolgálatába szegődik, hogy közben gyönyörködhesen annak látszólagos életre kelésében. A báb színpadi léte két véglet között mozog: vagy a színpadi figura megtestesítőjeként rendelkezik annak minden kiváltságával, vagy az alak passzív képmásává degradálódik, s így csupán eszköz lesz a színész-előadó kezében.⁹

Az elhangzottak alapján összegző gondolatként fogalmazzuk meg a bábu létének jellemző ismérveit!

A bábu anyagból formált plasztikus tárgy, létrejötté pillanatától alkotója által meghatározott, kész karakter, komponált, letisztult lényeglátás, időbeli – térbeli sűrítés, természetéből és plasztikus formájából adódó immanens mozgás, és mozgathatóság, antropomorf és szimbolikus jelentésréteg, egyszóval metaforikusság.

Gondolatkövetés

Kaposi László könyvismertetője

A drámapedagógia mint tudomány

Tananyagfejlesztés az Eötvös Loránd Tudományegyetem Neveléstudományi Doktori Iskolájában
Új Helikon Bt., Budapest, 2008, Szerk.: Trencsényi László

A címdalon a kiadvány grafikája, afféle logó: Dr. Áma. Így, kézírással, vagy a kézírást utánzó betűkkel. Egybeolvastuk, értjük. Szerfelett mókás. De ki is lehet ez a tudományos fokozattal felszerszámozott Áma?... Rákerestünk: „A hagyományos indiai gyógyászat, az ájurvéda kulcsfogalma az **áma**. A meg nem emésztett vagy részlegesen megemésztett ételből a szervezetben felhalmozódó salak- és méreganyagokat jelenti, amelyek gyengítik „az emésztés tüzét”. A gyógyuláshoz az ámat el kell távolítani.” Nem feltételezem, hogy a kiadvány létrehozói a drámát, drámapedagógiát mint salakanyagot akarnák feltüntetni... De akkor mi is ez itt? Egy rossz szövecc? Ha ez emblematikus, akkor nem sok jónak nézünk elébe...

A kiadványt kinyitva a hibák száma már a tartalomjegyzéknél eléri azt a mennyiséget, amit más kiadványok 10-20 oldalban tudnak csak produkálni. Trencsényi László cikkének címe helyesírási hibával (sic: A drámapedagógia, mint tudomány), Gyombolai Gábor neve egymást követő két oldalon kétféle írásmóddal, hol i, hol y van a végén, a beavató színház kifejezés mindkét szava nagybetűvel, mintha az személy vagy konkrét intézmény neve lenne...

Megtudjuk, hogy a kötet elkészülésében közreműködött Vedovatti Anildo. Szép név, de vajh mit csinálhatott a gazdája – nem derül ki. (Ha esetleg grafikus, akkor jó, hogy csak a címlapon szereplő „alkotása” került be... Ha a kivitelért lenne felelős, akkor a munkája sok kívánnivalót hagy maga után.)

Lapozunk, a hiba makacsul tartja magát Trencsényi írásának címében, csak most nagyobb betűkkel. És jönnek másfajta hibák: a tartalmiak.

„Egy kötet előszava” – ez áll a már idézett cím alatt. Bár ezt kitalálhatnánk, általában ilyen funkciója van egy tanulmányfüzér esetében az első írásnak, ezt itt most el is mondják nekünk. Megtudjuk, hogy nagy a tétje annak, hogy a drámapedagógia igazolni tudja, miszerint része a tudománynak, és ennek része ez a füzetvastagságú kiadvány is.

Nevek sokasága ömlik ránk: Mezei Éva, Debreczeni Tibor és Gabnai Katalin mellett pillanatokon belül bekerül Keleti István és Bácskai Mihály neve (az utóbbi nem alanyi jogon, hanem mint Keserű Imre mestere). Aztán pillanatokon belül szerepeltet egy másik triót is a történet kapcsán Trencsényi: azt mondja,

⁹ Henryk Jurkowski: Bábok, tárgyak és emberek, Színház, 1996. június 2-6.