



**Pierre Blaise**

## JEGYZETEK A MŰVÉSZI BÁBSZÍNHÁZRÓL

**Kikiáltó:** (beszédét a jeltolmács gesztusaival kíséri)

A színház:

ajtó

A bábszínház:

ablak

Egy ablak, üveg nélkül.

Ami a színe, az a fonákja is.

A színház lent van.

A bábszínház fönt van.

A világ fele eltűnt, ha lement a nap

s a hold is csak egyfelől világít

A színház egy résnyire nyitott ajtó

Három koppantás, és beléphetesz...

De nézz

az ablak felé,

Három fordulat:

s a bábok

színházában

találsz magad.<sup>1</sup>

### Bevezető

A bábszínház népszerűségének egyik oka, hogy a kortárs művészet folyamatos megújulását segíti, emellett didaktikai és pedagógiai eszköz is. Segítségével egészen speciális fogalmakkal ismerkednek meg és kommunikálnak az egymástól eltérő gyakorlatlall rendelkező művészek, valamint a pedagógusok, a népművelők, az amatőrök és a közönség. Ahhoz, hogy világosan lássuk, miben hoz újat ma a bábművészet, érdemes ismét sorra venni és szükség szerint újrafogalmazni e művészeti ág alapfogalmait.

### Három hatás

A bábszínház három hatalmas táj érintkezési pontján áll, a színművészet, a képzőművészet és a „látás művészet” találkozásánál. Ahol e három terület ismeretmezeje átfedi egymást, ott születik meg a bábszínház. A színművészet: hiszen a színész játszik a bábokkal. A képzőművészet: hiszen a bábokat meg kell álmodni, meg kell tervezni, el kell készíteni.

Bővebb kifejtést érdemel azonban a báb és a „látás művészetének” kapcsolata.

A bábmozgatás különleges alkotóeleme a néző alkotó képzelete.<sup>2</sup> Ez a fajta ösztönös „olvasat” lehet olyan hozzáértő és analitikus, hogy esztétikai szempontból gyakorlatilag felér a többi művészettel.

A színművészet, a képzőművészet és a látás művészetek együtt hatnak. Ahhoz, hogy a bábelőadás létrejöjjön, egyik elem sem nélkülözhető.

### A vonzerő

Az egymás felé irányuló három hatás váltja ki a tetzés erős érzését, melyet helyesebb talán a vonzerő kifejezéssel illetnünk. Ez a bábművészet elsődleges építőanyaga. Mégpedig olyan építőanyag, mely független a művész mesterségbeli tudásától. Bárki, aki kezébe vesz egy tárgyat (mindenki tanúja volt már, amikor egy asztaltársaság egyik tagja egy dugóhúzózt mozgatva szórakoztatta a többieket), sikerrel létrehozhatja ezt az igézetet. Egy szépen megépített bábút mozgatva ugyanezt a hatást elérheti egy amatőr is, ha a közönség érdeklődve fogadja. Mindegy, hogy egy trükk gyakorol ránk hatást, vagy egy előre elfogadott illúzió – az az igazság, hogy a bábuval való játék azonnal kiváltja a nézőben

1 Részlet Pierre Blaise, Théâtre sans Toit: „Fantaisies et bagatelles”, című bábjátékából

2 Roger-Daniel Bensky, Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette, Nizet, 1971

az öntudatlan örömet. Talán ezért is tekintik sokan bizonyított ténynek, hogy a bábjátászás gyermekded, mindenki számára elérhető szórakozás.

Ha azonban – megismételve a produkciót – tudatosan ki akarjuk váltani ezt a hatást, akkor a vonzerő először elhalványul, majd eltűnik. Életet lehelni egy elképzelt szituációba, ez igen speciális tudást igénylő feladat. Rögtön az első bűvölet után következik a tudatos művészeti munka szakasza. És az alapok megfogalmazása szempontjából is ez a szakasz az érdekes számunkra. Ez hozza létre a különbséget a bábszínház és a *művészi bábszínház* között.

### A bábművész

A *bábszínház* kifejezés valójában csak egy szó egy illúzió megnevezésére. Bár általánosan így hívjuk, valójában *művészi bábszínházról* beszélünk. A bábjátékos nélkül létezhetnek bábmúzeumok, bábjáték-szövegek, intézmények, de a bábok nem kelnének életre. Hogyan is lenne ez lehetséges színészek nélkül?

Ahogy Grotowski a színháza alapvető alkotóelemének a színészt tartotta,<sup>3</sup> úgy a bábművész – akár látható a színen, akár nem – a bábelőadás elengedhetetlen feltétele. A színész és a bábjátékos közötti alapvető különbség oka maga a bábszínpad kettős tere.

Így inkább a bábművész, mint a színpadi eszközök szempontjából vizsgáljuk meg:

- azt a pozíciót, melyet a bábhoz képest elfoglal
- azt a térrendszert, melyben játszik
- azokat a /technikákat, melyeket használ
- s végül magáról a mozgatásról szólunk egy-két szót.

### A bábszínész öt pozíciója

A bábhoz viszonyítva a bábmozgató művész 5 pozícióját határozhatjuk meg.

Ez az öt pozíció – öt, ahány ujj van a kezünkön – egy elképzelt ábécé mássalhangzóit lesznek, s köztük a magánhangzókat a különböző bábtípusok jelentik:

- kesztyűsbáb
- pálcás báb
- marionett
- botos báb
- távolról irányított figurák

Mind az „öt ujj”, mind az „ábécé” analógia arra utal, hogy az öt pozíció egyike sem zárja ki a másikat. A különböző bábtípusok más-más technikával összekötve a megvalósítás végtelen lehetőségeit adják. A bábu tehát lehet a mozgató:

- alatt
- fölött
- előtt (pl. a bunraku)
- a játékos elbújhat a figurában (pl. a maszkos játékok, melyek teljesen elfedik a játékos)
- vagy távolról irányíthatja bábját (távírányítású figurák, optikai effektusok, spektrumok, ektoplazmák).

Az öt pozíció a mozgatót arra kötelezi, hogy szimultán uraljon egy reális teret, ahol ő maga van és ahol a bábmozgatója, valamint egy második, virtuális teret, ahol a bábok és a bábjáték akciói létrejönnek. Ez a bábszínpadi **„kettős tér”**.

Az első teret uralni gyakran nehéz, a második azonban ideális, melyben minden lehetséges.

### Szcenikai rendszer

A hagyományos bábszínpad, a *castelet* szimbolikusan és fizikailag elválasztja a reális és a virtuális teret. Magába zár és sajátos színeivel előhívja az előadást. A *castelet* azáltal, hogy a színészeket összekapcsolja a figurákkal, létrehozza a „színház a színházban” egy speciális megjelenési formáját. De a bábszínpadnak nem ez az egyetlen funkciója, mint ahogy nem is arra szolgál csupán, hogy eltakarja a mozgatót annak érdekében, hogy teljes figyelmünket a bábok játékára összpontosíthassuk.

### A látható mozgató

A modern szcenika kimondottan kedveli a látható manipuláció technikáját. Akár a japán bunraku

3 Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, La Cité, Lausanne, 1970. „De létezik-e színház színész nélkül? Én erre egyetlen példát sem ismerek. Esetleg a bábszínház? Bár ott is jelen van a színész, csak egy kicsit a színpad hátterében.”

Rögtönzött  
bábjátékok  
2002



Kövek, 2006



Kövek, 2006



Kövek, 2006



Románc a mélyben, 2000



Az éjszaka, 2011

alkalmazására használják, akár azért, hogy a szűkségből kovácsojlanak erényt, vagyis a nyugati színház technikai és gazdasági nehézségeit kivédjék vele, a látható manipulációban is érvényesül a kettős tér tövényszerűsége.

Ha egy bunraku báb úszik egy folyóban, sem a színésznek, sem a bábnak nem kell éreztetnie, hogy vizes.<sup>4</sup> A színpadképben a víz, mint olyan, akkor is létezik, ha formálsan nincs is megjelenítve. Mert a castelet nem csak akkor létezik, ha díszleteket alkalmaz. Létezik, mégpedig a néző képzeletének margóján, abban a kettős térben, melyet a **színész tükröző művészetének elhithető ereje megteremt.** Ez kétségtelenül egy ráadás-varázslat: olyan láthatatlan, de ugyanakkor mágneses vonzóerejű képi elem, melyet a bábjátékos hoz létre számunkra.

### Mérték és arány

A „láthatatlan bábszínpad” akkor is létezik, ha konkrétan nem jelenik meg, de az sem jelent visszalépést, ha a rendező hagyományos paravánt használ. Ebben az esetben a bábosok színházában a „mérték” és az „arány” meghatározása az alapvető. Amíg a közönség számára láthatatlan a mozgató – bármi takarja is el, függöny, díszlet, paraván, fénysík vagy távolság – addig az előadást önmaga belső arányai szerint érzékeljük. Ez az előadás *önmaga által létrehozott aránya*: minden szereplő tárgy egymáshoz viszonyul. A néző szeme éppúgy idomul az előadás kódjaihoz, mint akkor, amikor egy festményt néz. De ha hirtelen megjelenik a színpadon egy kéz, egy arc, vagy a színész teljes figurája, az előadás azonnal *más mértéket* ölt. Az ember lesz a viszonyítási pont. Az első egy tárgyközpontú, a második egy emberközpontú előadási mód. Az első inkább a bábshínház sajátja, a másik inkább az élő színházé.

### A harmadik tér

Meg kell említeni egy harmadik teret is, melyben a közönség foglal helyet, s mely az előzőekben említett „kettős térrel” együtt dinamikus rendszert alkot. Gondoljunk csak arra, milyen befolyással van a látószög, a világítás, vagy a színháztermek architektúrája, a próbaidőszak hosszúsága, a rendező és színész közötti kapcsolat, az, ahogyan egymást érzékelik a színészek, anélkül, hogy látnák egymást. Ez az összefüggérendszer finomhangolást kíván, s ez okozza az ilyen előadások törékenységét, sérülékenységét. Nemcsak a bábelőadás lesz sokkal kényesebb, hanem a közönséggel kialakuló fizikális kapcsolat egyensúlya is sokkal inkább pengeélen táncol, mint az élő színházban.

### A bábok

Ahogy bizonyos esetben a bábost a közönségtől elhatároló térre, úgy a bábba, mint eszközre sincs feltétlenül szüksége a bábshínésznek. A kézzel formált árnyjáték létrehozásához csak egy fénycsóva kell, a tárgyjátékhoz csak egy kis találékonyságra van szükség, hogy a megfelelő tárgyakat válasszuk ki – tehát *az eszközök színházához* csak technika kell. Annak ellenére, hogy ezek nem bábbá formált tárgyak, mégis igazi kesztyűs vagy pálcás bábként funkcionálnak – a rivaldafény metamorfózisának jóvoltából egyetlen elem képes betölteni az egész szerepét<sup>5</sup>. Ugyanezen az alapon különböző elemekből alkotott, modern művészeti tárgynak is tekinthetjük a klasszikus kínai kesztyűsbábot, vagy egy picardiai, felülről mozgatható pálcás bábót. Bár a gitár klasszikus hangszer, miért ne lehetne rajta kortárs zenét játszani?

Egy bábu lehetőségeit dramaturgiai értelemben az határozza meg, hogy jellege *figuratív* vagy *absztrakt*-e. Tény, hogy egy figuratív báb sokkal inkább képes természetfölötti cselekedetekre (pl. a bábu

4 Lásd: a Théâtre sans Toit „Romance dans les Graves” című előadása.

5 Antoine Vitez: „partiel(s) pour le tout” - „Préface” in Les Marionnettes, Bordas, 1982, réédité en 1995.

a saját fejével zsonglörködik), és megfordítva: egy absztraktnak mondott bábu egészen egyszerű, hétköznapi dolgok megjelenítésében érhet el nagy hatást (pl. egy rongycsomó, mely gondosan fölöltözik, mielőtt kilép az ajtón).

### Bábkészítés

Ha az anyagok és azok minősége, mérete és színeik sokasága néha meglepően változatos is, ahhoz, hogy karakterüket értékelni tudjuk, három alapot kell megkülönböztetnünk:

1. Sík formák (papírszínház vagy árnykszínház)
2. Térbeli formák (botos bábok)
3. Vetített formák (video, film, vagy ektoplazma)

A bábkészítő ezekhez a formákhoz alkalmazza:

1. a meghatározott esztétikát
2. a bábu részeit összekötő ízesüléseket (melyek a kifejező mozgás feltételei/eszközei)
3. azt a szerkezetet, mellyel a színész a bábu mozgását uralni tudja.

A bábtervező abban különbözik a többi tervezőtől, hogy figyelembe kell vennie a fentiekkel kapcsolatos technikai kihívásokat, és a mozgattal járó követelményeket. Ismernie és alkalmaznia kell az animációhoz szükséges összes technikai fogást és eszközt, a zsinórok, billentyűk, görgők, áttételek, gömbcsuklók működését stb.

A mozgattás szempontjából két alaprendszer létezik:

1. közvetlen mozgattással, kézzel irányított (pl. kesztyűs)
  - illetve más testrésszel irányított bábok
2. közvetett mozgattással irányított bábok
  - merev (pl. a pálcás vagy botos) bábok
  - rugalmas (pl. zsinóros, elasztikus anyagból készült) bábok
  - távolról mozgattott eszközök (pl. hang- és optikai hullámmozgások)

Ha a báb- és a díszlettervező azonos személy, neki kell gondoskodni arról is, hogy a színész képes legyen mozogni a „kettős térben”.

A bábszínész öt pozíciója és a képzőművészeti megvalósítás (bábtípusok, anyagok, formák, átkötések és mozgattási technikák) kombinációinak lehetősége végtelen. Elég ha úgy döntünk, hogy egy kesztyűs-

bábót nem hagyományos módon alulról, hanem mintha *bunaku* lenne, hátulról, vagy esetleg pálcákkal mozgattunk. A legfontosabb, hogy e döntésünk összhangban legyen az előadás dramaturgiájával. A gyakorlat azt mutatja, hogy hiába határtalanok a lehetőségek, a legfantáziadúsabb, a határokat is feszegető alkotások mindig egy jól bevált, mesterien alkalmazott technikára épülve jönnek létre.

### A mozgattás

A bábmogattás lényege az „életre keltés”. Tegyük most félre azt az illúziókeltő manipulációt, melyet a bűvészek használnak, és nézzük a bábszínészt. Amíg a színész elsősorban a „figurát hozza”, addig a bábszínész a szerepén kívül a színen lévő tárgyak és eszközök mindegyikébe életet lehel. Úgy mozgattja őket, mintha tőle független dolgok lennének. Túllépve saját, humán határait, meg kell figyelnie és birtokolnia kell a világ minden olyan elemét, melyet be akar mutatni. Nézőpontja a festőével rokon. A színpadkép, melyet megkomponál, olyan írásra hasonlít, melyben láthatatlanok a betűk. Egyetlen kézzel. De ez a jel pontos és gyors, mint egy vázlatrajz. Ha a báb nem utánozza az életet, de élethűen visszaadja, a bábjátékosból igazi előadóművész lesz. Kreativitásától függ, mennyire meggyőző a hatás, melyet játékaival elér.

### Interpretáció

A színész útjai, melyek bábszínésszé teszik, minden esetben különbözőek és személyesek. De ezt az előadás szolgálatába kell, hogy állítsa. A színész létrehozza a Sztanyiszlavszkij által megfogalmazott „mintha...” szituációt, még akkor is, ha egy fát, halat vagy egy tájat személyesít meg, s ennek révén felfedezheti, átérezheti, vagy éppen megfogalmazhatja a realitás egy bizonyos szintjét. Ebből teremti meg a bábművész saját elvonatkoztatott, színházi nyelvet. Ennek szabályai a színészi gyakorlat során jönnek létre. Ha ez a nyelv szabályos és világosan érthető, akkor szól igazán a nézőhöz, aki kitalálja, megérti a játékoság szándékait mind a szabályok, mind az értelem szempontjából. Az előadás során tehát a közönséggel együtt fedezünk fel egy színpadi nyelvet. A szöveg és a dramaturgia lehetőséget



Társasjáték, 2005



Társasjáték, 2005

ad arra, hogy a színész és a néző létrehozzanak egy közös narrációt. A színpadi akcióknak megvan a maguk állítmányai, alanyai, határozói és jelzői, és mindenekelőtt a hangsúlyai.

### A játék hitelessége

Hogy kritikus szemmel megítéljük egy játékot, ahhoz nem elég csak az ösztönös benyomásainkra hagyatkozni. A bábbal való alkotást a forma és a mozgás határozza meg, összhangban az esztétikával és a dramaturgiával. Ezen belül minden színész kijelölheti az ide vezető saját, személyes útját.

### A játék iránya

Az egyszerűség kedvéért nézzük meg, lehet-e a játékban alkalmazni a fentebb használt fogalmakat:

1. Bábmozgatás alulról
2. Bábmozgatás felülről
3. Bábmozgatás hátulról
4. Bábmozgatás belülről
5. Bábmozgatás távolról

A 4. pozíció\* (bábmozgatás belülről) lehetne az ideális, melyhez képest a másik négy akár elhibázottnak is tűnhetne. A belülről történő mozgatás esetében a bábjátékos szinte csodával határos módon lehel életet az élettelen anyagba. André-Charles Gervais<sup>6</sup> így ír erről *A bábmozgatás nyelvtana* című könyvében: „Amikor a bábszínész azonosítja bábuját a figurával, melyet életre akar kelteni, akkor a báb különös módon tényleg Valaki lesz.”<sup>7</sup> A Gervais-féle meghatározástól azonban valamegyest eltávolodva, a négy másik játékmódot is mint pozitív lehetőséget határozhatjuk meg, mivel mindegyik lehet önmagában kifejező, és a dramaturgiai szükségszerűségek határain belül alkalmas egy egyéni játéktílus kialakítására.

#### 1. Bábmozgatás alulról

A bábu energiája (amit megjelenése és mozgása fejez ki) mintha felülmúlná a színészét. Ebben a formában gyakran látjuk azt a jelenetet, melyben a bábu megpróbál megszökni mozgatója kezéből, és úgy tesz, mintha önálló életet élne.

#### 2. Bábmozgatás fölülről

A színész energiája domináns ebben a helyzetben. A bábu mint a bábos vagy a szerep szimbóluma jelenik meg. Gyakran használatos ez a forma az *asztali bábjátékban* vagy a *papírszínházban*, ahol a játék határfoka elsősorban a színész előadómódjának erejétől függ.

#### 3. Bábmozgatás hátulról

Kiegyensúlyozott játékmód, ahol a színész és a bábu energiája azonos szinten van. Együttesük két párhuzamos élet benyomását kelti. A kifejezés hangsúlyai vagy folyamatosan tevődnek át egyikről a másikukra, vagy kiegészítik egymást. (A színész mimikája ellensúlyozza például a bábu arcának mozdulatlanságát). Ez a forma gyakran látható a „maszk a kézen” típusú játékban, a láthatóan mozgatott bunrakuval, vagy az embernagyságú bábukkal való játékban stb.

#### 4. Bábmozgatás belülről, ld. fent\*

#### 5. Bábmozgatás távolról

Ez a mód elemeire bontja a mozgatás folyamatát. Jó példa erre a kollektív játékforma (pl. az egyik színész mozgatja a bábót, egy másik kölcsönzi a hangját. Egy bábút több személy mozgat vagy egy bábu kézről kézre jár stb.) E játék lényege, hogy bár a mozgató az akciót részleteiben valósítja meg, annak egészét értenie kell.

Ez az öt játéklehetőség fedheti, keresztezheti egymást vagy éppen összekapcsolható az öt mozgatási formával (meg persze a mozgatóval) és ebből következően minden típusú bábuval is.

### Összegzés: játék és szabályok

Ez a leírás talán leegyszerűsítve közelít egy meghatározhatatlan és talán leírhatatlan műfajhoz, mégis felrajzolja a játék egyik lehetséges szabályrendszerét. Hiszen ahhoz, hogy játszani kezdjünk, egyszerű játékszabályokra van szükségünk. Mert bár a művészet nem elhanyagolandó, a lényeg végül is a játék. Vajon nem feledkeznek-e meg erről játék közben időnként maguk a művészek is? Amikor a bábművészet alapjairól beszélünk, nem

6 Francia bábjátékos és bábtörténet-író. 1947-ben megírta a francia bábjáték történetét (*Marionnettes et marionnettistes de France*).

7 André-Charles Gervais, „Paradoxe sur le marionnettiste” in *Propos sur la marionnette*, Bordas, 1947.



tekinthetjük-e a játékot – ha csak illuzórikusan is – alapvető szempontnak ahhoz, hogy teljes komplexitásában és különleges változatosságában ragadjuk meg azt a színháztípust, mely tulajdonképpen nem törődik a szabályokkal, formákkal és konvenciókkal, nem hódol be a csálhatatlan elméleteknek. Amíg nem szorítják merev keretek közé, addig művelhetjük ezt a művészetet. És addig élvezhetjük is – ez az igazi öröm!

(Megjelent: *Les fondamentaux de la manipulation: Convergences*, 2003. Carnet de la marionnette, szerkesztő: Évelyne Lelucq, kiadó Éditions Theatrales) Molnár Gabriella fordítása

### **Pierre Blaise (1954. július 3. –)**

Színész, bábművész, rendező és író. 1977-ben alapította meg a Théâtre Sans Toit társulatát. A színház eddigi mintegy húsz bemutatója hazai és nemzetközi elismerést vívott ki, többek között az USA-ban, Oroszországban, Ausztriában, Olaszországban és Spanyolországban vendégszerepeltek.

Tanított a Dullin Intézetben, a toulouse-i Grenier Színházban, a Chaillot Nemzeti Színházban és a Nemzetközi Bábművészeti Főiskolán (ESNAM) Charleville-ben. Jelenleg a THÉMAA (Association

*nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés*) elnöke. A bábművészet elméleti és gyakorlati kérdéseiről több szakmai folyóiratban jelentek meg cikkei. Ez a tanulmánya a *Edition Theâtrales* című folyóiratban, 2003-ban jelent meg.

Románc a mélyben, 2000



## NOTES ON THE ART OF PUPPET THEATRE

According to Pierre Blaise, the author of this article, one of the reasons for the popularity of the puppet theatre is that it constantly promotes the renewal of contemporary art while functioning as a didactic and pedagogical tool. Through puppet theater, people can become acquainted with very specific concepts. It facilitates communication between artists, teachers, amateurs and audience members with differing views.

He believes that in order to see clearly what contemporary puppetry has to offer, we need to analyze and reformulate the basic concepts of this art form.

He proposes we begin with a system of possible game rules. In order for us to start playing, we need simple rules. Even though art is not irrelevant, the essence is play. When we talk about the basics of puppetry, we can look at it as a kind of playing in order to grasp the complete complexity and special variety of this type of theatre which actually is not constrained by rules, forms and conventions. Certainly, we can cultivate this art form until it has been confined within a rigid framework. In the meantime, we can enjoy it, and that is the real pleasure!