„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/színpadi 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-gondozott 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 Színikritikusok 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.

Mintha 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 *mennyire*? És *hogyan*? Rémesen egyszerű, mégis rendkívül alapvető kérdések. Gyökerüknél pedig egy fontos alapvetés: a bábszínházi írás – amely napjaink Magyarországán nagyrészt a gyerekszínházi írással ekvivalens[2] – 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 vizsgálnivaló **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 metszethalmazában 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 tulajdonságai**t 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 alapproblematikája alapján; valamint színházformai, -technikai és dramaturgiai megoldások alapján egyaránt vizsgálhatjuk.

A célközönség **fizikai és kognitív adottságai**nak megismerése, azok figyelembevétele magától értetődő fontosságú. E témakörben természetesen előfordulnak kiküszöbölhetetlen 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 kultúraközvetítők. 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 tárgyakkal való játék, azok megszemélyesítése, mint azoké a csoportoké, akiknél ez a technikai megoldás az újdonság erejével hat.

Bár a terjedelmi korlátok miatt nem vizsgálhatjuk részletesen a bábszínházak legfontosabb célcsoportjai, az óvodás 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 történésekre, 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 következmények**kel 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 bábot 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 **kisiskoláskor**ban 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, vizsgálat tárgyává tenni azokat. Ez a **színházi praktikum** szempontjából összetettebb dramaturgiát és rétegzettebb figurák létrehozását teszi lehetővé. Lehetségessé válik például a kihagyásos 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, egésszé kerekíti. Összefoglalva tehát: a kisiskolás korosztály számára létrehozott előadások már nem követelnek lineáris történetet; lehetőséget adnak különféle dramaturgiai formák és megoldások alkalmazására, esetleg két történetszál 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 világszerte magas művészeti nívón (is) történt-történik, de idézhetjük még korábbról, 1907-ből Craig tanulmányát az übermarionettről, ezzel is alátámasztva, hogy a huszadik század nagy színházcsinálói szintén gondolkoztak a bábszínházról, azon belül is az élőszínész 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 bábot a történetmeséléshez, mert a bábszínházban elfogadható a konvenció, miszerint egy sztorit nem élő emberek, hanem fából faragott, műanyagból kiöntött, hungarocellből 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 élőszínész – ennek legegyszerűbb példája a színpadi halál. Ha egy élőszínész meghal a színpadon, a közmegegyezés szerint tudjuk: ez csak mímelt halál, ám ha egy fabábu a színpadi cselekmény részeként darabokra törik, 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 bábjátszásban 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 élőszínészek, *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 teremt 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 állítások megfogalmazására törekszenek, rendszerint erős állításokat megfogalmazó alapanyagokat, szövegeket színpadra téve. Én magam ódzkodom 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 didakszis. 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 gyerekdarabok 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 Mesebolt 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 bábjátszás 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 nagyasszonya" 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 tárgyaknak. 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 diákszínjátszó 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 fölkért 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-