

Szőke István

A BÁBJÁTSZÁS ÁBÉCÉJE  
Az ujjaktól a marionettig

*Elektronikus változat, 2009*

Köszönet Dusza Istvánnak a könyv kéziratának gondozásáért

A kiadvány megjelenését az Illyés Közalapítvány támogatta.

ISBN 80 – 967717 – 4 – 4

© Szóke István

© Csemadok Művelődési Intézete, Dunaszerdahely

**SZÓKE ISTVÁN**

# **A BÁBJÁTSZÁS ÁBÉCÉJE**

**AZ UJJAKTÓL A MARIONETTIG**

**Elektronikus változat, 2009**

Dunaszerdahely, 1998

## Gyurcsó István Alapítvány Füzetek 12.

Szerkesztik:

Bárdos Gábor  
Huszár László  
Kovács László  
Végh László

## ELŐSZÓ

A következő néhány fejezetnyi (korlátozott terjedelmű) munkámmal azoknak szeretnék segítő kezét nyújtani, akiknek a bábjátászás szívügye. Akik alkotó munkájukat olyan szintre akarják végezni, amelyen a bábjátászás már nemcsak hasznos kedvtelés marad, hanem művészetté is válhat.

Írásom ugyan hézagpótló, de korántsem tartalmaz teljes anyagot. Ezért e helyen említem meg a valamikori pozsonyi Népművelési Intézet nemzetiségi osztálya által már korábban kiadott módszertani könyveket, más cseh, szlovák és magyar forrásműveket, valamint ajánlom a különböző szintű tanfolyamokat, főképpen a kimondottan gyakorlati tudás (technológiai munkák, színpadi beszéd, bábu mozgatása) elsajátítását. Ily módon sokoldalúan tökéletesedhet amatőr bábosaink nélkülözhetetlen elméleti és gyakorlati tudása.

Persze, a siker – mindenért kárpótló – gyümölcse nem hull majd könnyen az ölünkbe. Sokszor lesz szükség fokozottabb és kitartóbb munkára, hogy a megoldás nehézségeivel megbirkózhassanak. Ilyenkor ne csüggedjenek el, az első próbatétel esetleges sikertelensége se szegje kedvüket! Gondoljanak arra, hogy a „gyakorlat teszi a mestert”! És ez – minden bizonnyal – meg hozza majd a sikert is.

*A szerző*

## I. rész

# A BÁBJÁTSZÁS JELLEMZÉSE

Kezdjük talán egy határozott kérdéssel: mi a bábszínház?

A választ keresve nyilván a legegyszerűbben így válaszolhatnánk: „A bábszínház olyan színház, amelyben a cselekményt mozgatott bábuk játsszák, s a bábuk helyett (báb)színészek beszélnek”. Ez végeredményben így igaz.

Hogy válaszunk pontosabb legyen, kíséreljük meg előljáróban megmagyarázni azt is, mi a színház?

E fogalom sokak fejében azonnal magához az épülethez kötődik (a színház épületéhez), vagy pedig magához az előadáshoz. A kérdéses szó tágabb értelmének a kifejezésére ezért inkább a színházművészet – színművészet felel meg, azaz: a színész, a rendező, a dramaturg, a képzőművész stb. tevékenységét magába foglaló művészet. Tovább lépve: a színházművészet a művészetek egyik típusa. Minden művészet – a tudományokhoz hasonlóan – az életet kutatja, felfedni igyekszik annak titkait. A cél közös: az élet tökéletesítése, szebbé tétele. A különbség a megismerés útjában, illetve abban rejlik, milyen eszközökkel fejezi ki magát, ismerteti meg gondolatait a tudós és a művész? Amíg a tudomány az ember értelmére hat, a művészet az ember érzelmeire gyakorol hatást.

A művészeteket – érzékszerveinkre kifejtett hatásuk szerint – két csoportba sorolhatjuk:

1. A hangok művészetéhez (azaz a hallható művészethez) pl. a zene és a költészet tartozik.

2. A plasztikus művészetekhez (azaz a látható és a tapintható művészethez) pl. a festőművészetet és az építőművészetet sorolhatjuk.

A színházművészet tulajdonképpen mindkét említett csoport jellemzőit egyesíti, tehát egyformán épít a hangok és plasztikus művészetekre. A nézője ezért egyidejűleg látja és hallgatja is a színházművészeti produkciót. Ezzel magyarázható a színművészet rendkívülien erős szuggesztív hatása. Ezek után a feltett kérdésünket már pontosabban is megválaszolhatjuk.

A színházművészet (színművészet) személyek közvetítésével, sajátos kifejezőeszközeivel és megfelelő környezetben képes harmonikusan megvalósítani a drámaíró alkotásának vízióit.

A bábművészet – analóg módon – a bábuk közvetítésével, sajátos kifejező eszközeivel és megfelelő környezetben képes harmonikusan megvalósítani a

szerző (drámaíró) művének vízióit.

A bábművészet (a bábjátzás) – keletkezését illetően – a legősibb művészetek egyike. Írott emlékei az időszámításunk előtti évezredekéből valók. Valamennyi földrész őslakossága használta a bábú dramatikusan tevékenységeiben. Az idő folyamán a bábművészet – mint a népművészet egyik ága – megtartva vagy továbbfejlesztve tájjellegét, sokat fejlődött. A színház-művészetek közül a bábjáték a legkomplexebb műfaj. Ez érthető, hiszen több művészeti ág együttes alkalmazásával jön létre. Egyesítheti magában az irodalom, a képzőművészet, az előadóművészet, mozgásművészet, a zene-művészet, a világítás művészete stb. kifejezőeszközeit. Legalapvetőbb sajátossága, hogy a bábú a szereplő. A színész (bábszínész, bábjátékos) láthatatlanul (vagy nem takarva) eleveníti meg; mint animátor „életet lehel” az élettelen figurába, s általa közli mondanivalóját. Amíg tehát az előszínházban a színész maga ábrázol, a bábszínházban a bábú áttételesen ábrázol. A bábú önálló létet él, mert megalkotója az életet, annak jelenségeit a maga szemszögéből látja és láttatja. A bábú által korlátlan lehetőségek tárulnak fel előttünk, hogy az színházhoz képest a maga stílusán belül (minél távolabb a naturálistól) maximálisan fokozza kifejezési lehetőségeit. A bábszínház ezért sok olyat megjeleníthet, amire az élő színpad nem képes. Ezért törvényszerű, hogy bábszínpadon elsősorban olyan darabot (és úgy) játsszunk, amelyre (és ahogyan) más színház képtelen. Ez a stílusbeli különlegesség nemcsak a játékokra vonatkozik, hanem a komplexitáson belüli minden művészetre és a vele kapcsolatos kifejező eszközökre is, tehát a dramaturgiára, képzőművészetre, beszédre, mozgásra, zenére stb. Ennek a bábszínházi jellegzetességnek a szellemében alakult ki e műfaj sajátos stílusa, melynek megőrzése és látványos kidomborítása a színre vitel (esetleg adaptáció) feltétele, és egyben a végső siker titka. Ilyen értelemben a modern bábszínház mellőzi a naturalista emberábrázolást. A bábszínpadi kompozíció művészi sűrítettsége, a cselekmény (az akciók, a részletmozgások) fokozása, a dramaturgiai funkciót hordozó egyszerű, könnyen olvasható és kifejező jelzések (a képiség, a mozgás, a hang új közlésrendszerét felépítve), valamint a báb-szerűség – a bábjáték leghatásosabb színpadi megnyilvánulási formái. Ide tartozik még az animáció (élettelen tárgyak mozgatása) és a perszifikáció (tárgyak vagy állatok megszemélyesítése). Az így született bábszínpadi élmény e műfaj egyedi különlegessége, mely egyben a műfaj más színpadi művészetektől eltérő jellegzetessége.

Az elmondottak alátámasztására Obrazcovot idézem: „A bábszínpad a lehetetlenségek színpada”. A bábjáték varázsa elsősorban a megelevenedő anyagban rejlik, és lehetőségeihez a bábszínpad absztrakt mivolta is társul, amikor jelzésekkel, szimbólumokkal fejezi ki mindazt, amire az előszínpad nem

képes. Ez viszont összefügg a típussteremtés és a stilizálás követelményével (a szimbólum tisztaságát, érthetőségét, maximális és teljes értékét illetően). Ezt a bábuval együtt az összes tényező képviseli: a téma, a szöveg, a képzőművészeti megoldás, a beszéd, a mozgás, a játék, a zene stb.

## A BÁBJÁTSZÁS VÁZLATOS TÖRTÉNETE

A bábu ősi formája a szobor. A szobrok hosszú ideig az isteneket jelenítették meg. Indiában, Indonéziában, Egyiptomban és Kínában már évezredekkel ezelőtt mozgatható bábukkal mutatták be a templomokban az istenekről szóló történeteket és cselekedeteket. A primitív népek, az afrikai, az indián és az eszkimó törzsek bábjátéka is mitológiájukhoz, hitvilágukhoz kapcsolódik, a jó és a gonosz küzdelmét (külön-külön és jellegzetes eltéréssel) ábrázolja.

A bábművészet szülőföldje Ázsiában van, valószínűleg Indiában. A bábozásról szóló első írott szöveg ugyanis a hindu mitológia legrégebbi époszában, az i.e. 1000 előtről származó Mahábháratában található. A bábjátékról szóló másik igen régi híradás Kínából származik. Szet Ce verseskötete időszámításunk előtt 1000 körül keletkezett.

Nem szabad azonban megfedkezünk a régészeti leletekről sem (Szíria, Egyiptom, Babilon, Görögország és a Római Birodalom, Afrika, Amerika). E régészeti leletek értékelésénél a szakemberek több esetben arra a megállapításra jutottak, hogy a talált régészeti tárgyak részben a játékokhoz, nagyrészt viszont a bábuk családjához sorolhatók. Ettől függetlenül ezek is egyértelműen azt bizonyítják, hogy az első bábuk a kultikus szobrok voltak, amelyeket emberi kéz alkotott. Tehát a bábu elkészítése összefüggött a képzőművészet mitológiai funkciójú ősi formáinak a keletkezésével.

Nem lenne helyes a bábjáték eredetét csupán ennek vagy annak a népnek az alkotó képzetével kapcsolatba hozni. Ugyanis: nem egyetlen elszigetelt kultúra teremtette meg, hanem mindenütt a nép alkotta a maga szellemi, anyagi és társadalmi szükségletei szerint. A társadalmi tudat fejlődésének adott fokán minden népnél jelentkező azonos lelki funkció eredményeképpen, rokon lelki- és ösztönszükségletek kielégítése céljából született meg. A bábjáték lényege (élettelen anyag segítségével ábrázolni az életet) sajátos emberi törekvés, amely bárhol és bármilyen kultúra területén érvényesült. Nem lehet tehát egyetlen nép



kiváltsága. Történelmi tény viszont az is, hogy esetenként bizonyos feltételek és adottságok segítették vagy hátráltatták a művészetek, így a bábjátszás fejlődését. Az idők folyamán a bábjáték emlékei néhol fennmaradtak, másutt elpusztultak. A régi korokból átmentett értékek viszont a bábjáték jellegzetesen népművészeti jellegéről tanúskodnak, amellyel az egyes népek bábjátszása is sajátos arculatot kapott.

Az indiai bábjáték technikája az évszázadok folyamán jóformán alig változott. A bábuk – mint régen – ma is zsinóros, felülről mozgatott (fél - egy méteres) ősmarionettek. A paraván és a háttér gazdagon díszített, színes textíliákból készül. A paraván előtt ülő zenekar szolgáltatja a cselekményt aláfestő zenét. A szöveget (a párbeszédet is) a narrátor mondja.

Indonéziában – Jáva és Bali szigetén – ma is virágzik egy különleges műfaj: a wajang. Itt a bábu törzséhez a végtagjai csuklósan kapcsolódnak. Ezeket a kézhez rögzített pálcákkal alulról mozgatják. A bábuk lehetnek háromdimenziósak, vagy árnyékfigurák.

Kínában háromféle bábjátéktípus terjedt el: 1. a cérnás marionettek, 2. a kesztyűsbábuk, valamint a 3. kínai árnyjáték, melynek igen mozgékony (szerkezetileg sokcsuklós) figuráit a kifeszített vászonhoz merőlegesen és könnyedén tartva mozgatják. A legjellemzőbb kínai bábjátékforma az egyszemélyes kesztyűsbábozás. A bábjátszó kis, házikószerű színpadot helyez a vállára. A feje fölötti rész a színpadnyílás. A házikó alsó léceiről földig leomló lepel takarja a bábjátékost.

Japánban a bábművészet – ma is – a legmegbecsültebb művészeti ágak egyike. A XI. században a Kínából átvett bábozás minden formája meghonosodott az országban. A hordozható bábszínpadot idővel állandó színpadok, bábjátékos társulatok váltották fel. Ezek vetélkedésének köszönhető, hogy egy japán bábszínház díszletmestere (a látványosság szinte versenyszerű fokozhatóságának az érdekében) feltalálta a forgószínpadot. 1871-ben Oszakában egy Bunraku nevű művész nagysikerű bábszínházat alapított a klasszikus japán bábjáték szellemében. A Bunraku Bábszínházat röviden így jellemezhetnénk: bábu csak valamivel kisebbek az élőembernél. Arcuk, lábuk és kezük fából készül. Hajuk és szakálluk valódi hajból. A nőbábuknak nincsen lábuk, ruházatuk feltűnően pompás. A bábu fából készült részeit olajfesték fedi. A Bunraku-figurákat nem paraván mögül mozgatják, hanem nyílt színpadon. A bábu ruhája hátul nyitott, a mester – fekete öltözkében – innen mozgatja a fejet és a jelképes kellékeket (legyező, kard) kezelő fogantyút a jobb karban. A bábu bal karját és lábát két feketecsuklós, fekete ruhás tanítvány kezeli. A Bunraku játéktípus annyira hatásos és lenyűgöző művészi élményt nyújt, hogy a nézőt a bábu takarás nélküli

mozgatása cseppet sem zavarja. A Bunraku bábelőadás szerves tartozékai még a zenekar (dobok és fuvola), a kórus és a színészek.

Mielőtt még rövid áttekintést nyújtanék az európai országok bábjátszásáról, hadd magyarázom meg – tájékoztatásul – egyik gyakran előforduló szakkifejezésünk, a marionett szó eredetét.

1223-ban, elsőként Olaszországban (a Greccio-erdő barlangtemplomában) állították fel a karácsonyi ünnepek alkalmából az életnagyságú Mária és József szobra közé a jászolt, benne a kis Jézussal. Ez a jászolállítás rövid idő alatt Európa-szerte elterjedt. A figurákra később zsineget erősítettek, így a pásztorok és a királyok felvonulhattak a jászol előtt. A Mária-figura pedig bólogatva üdvözölte őket. Így született meg a karácsonyi hagyományos Máriácska-játék, amely Franciaországban a „marionett” elnevezést kapta. Ma minden zsinórral mozgatott bábut (az ún. felülről mozgatott bábut) marionettnek nevezünk.

Az európai országokra jellemző – szegényebb vagy gazdagabb ősi hagyománynak megfelelően, esetleg idegen hatásra alakult ki a bábjátszás egyéni arculata. Időközben megszülettek az egyes népek kópés bábfigurái, kicsik és nagyok kedvencei. Ezek a bábhősök népük jellegzetes tulajdonságait tükrözték, ostromozták a rosszat, dicsérték az erkölcsöset, kipellengéreztek a falánkságot, italozást, félénkséget, kapzsiságot, butaságot, vagy ízelítőt adtak becsületességükből, okosságukból, agyafürtségükből, bátorságukból. Sok darabban lettek a szegények, az elnyomottak bátor szószólói is, de elnyomók, kizsákmányolók merészen nyelvelő vádlói is.

Az európai bábjátszás vallási jellege csak átmeneti volt. Sokkal maradandóbb a világi bábjátszás, hiszen a templomokból kijutva egyaránt uralta az utcát, városok piacát, nyilvános színházakat, magánszínházakat, de a főurak kastélyait is. Társadalmi jelentősége egyre nőtt azért is, mert sikeresen látta el az élőszínházat pótló és nemzetnevelő feladatát is.

A török bábjátszás jellemző stílusa az árnyjáték. Közvetlenül az átlátszó (tüllös), ráára kifeszített anyag mögött mozgatják az átlátszó, élénk színű profil-bábukat (pálcikák és zsinórok segítségével). Az ország bábhőse Karagöz – csúnyácska, sasorrú bábu. Görögországban is meghonosodott Karagiosz néven. A bábjáték gyakori témáját a sikamlós, kétértelmű, élénk történetek képezik.

Az olaszoknál a rómaiaktól örökölt bábjátszás országszerte mindig igen népszerű volt, s több fejlődési fokon ment át. Az idoloiból (bálványokból) így végső fokon bohócok lettek. Játékukat az állandó típusok, a nagy mozgékonyaság és a rögtönzés jellemezte. Az első tipikus figurájuk „Maccus” (félíg bábu, félíg maszk) az ősi Campania népének képviselője volt. Öt később az olasz commedia

dell' arte „Pulcinella” bohóca váltja fel, átvéve elődje eredeti tulajdonságait is (naivitás, gonoszkodás, hiszékenység, csúrés-csavarás, lustaság, falánkság). Az olasz bábjátszás hatása a commedia dell' arte típusainak keletkezését illetően kétségtelen. A XIX. század olasz bábszínháza már önálló arculatú (a commedia dell' arte-től elszakadt), s jellegzetesen római figurái politikai satírákban allegóriákban kelnek életre. Az olaszok úttörői voltak a báboperának is. Ezeket a társulatok saját zenekarral és énekesekkel adták elő. Szicíliában meghonosodott a népi marionett. Az olasz kóklerek eredetileg a kesztyűs bábukat kedvelték (neves képviselőjük Burattino, bábujaik a burattinók voltak). Műsorukba balettet is iktattak. Ezért a bábuk technológiai megoldása tökéletesedett. Táncolni tudtak, képesek voltak az élő ember mozgásának utánzására.

Spanyolországban a bábjátszás népszerűsítése terén elsősorban a népi bábjátszók szereztek érdemeket. A spanyol titeroszok (bábosok) fellépéseikhez mechanikusan mozgatható (automatikus) bábukat használtak. A vándorbábjátszás képviselői igen egyszerű, sokszor műveletlen emberek voltak. Előadásaikban viszont már több típusú bábút alkalmaztak. Később csaknem valamennyi nagyobb spanyol városnak volt saját bábszínháza, s azt gyakran a legelőkelőbb közönség látogatta. Az előadott darabok témáit legendák, hőstörténetek, de bikaviadalok is képezik. Cervantes Don Quijote-jának két fejezetét a bábjátszás pontos leírásának szenteli. De ismert a komponisták (Manuel de Falla) és az írók (Garcia Lorca) szoros kapcsolata ill. vonzalma a bábjátszáshoz. A spanyol bábhős Cristoval Pulchinell, az olasz Pulcinella mintája alapján keletkezett.

A francia bábjátszásnak gazdag hagyományai vannak. A már említett vallási Máriácska-játékokon kívül számottevő a francia népi bábosok tevékenysége. Bábhősük Pulchinell („kis kakas”), a francia népi komikum megtestesítője. Puklis, a gascogni lovagok öltözetét viselte, zseniális, jó humorú és szabad erkölcsű volt. Ebben az időben már híres francia szerzők (Le Sage) is írtak bábdarabokat. A francia forradalom után egy tönkrement lyoni selyemtakács, Laurent Mourguet elhatározta, hogy kenyerét mint népi gyógyító keresi. Pácienseinek toborzására kesztyűs bábút készített, a rokonszenves, mosolygós de kaján tekintetű Guignol-t. Nemsokkal később a lyoni selyemtakácsok viseletét hordó Guignol annyira hatalmába kerítette, hogy egész családjával együtt csakis bábozással foglalkozott. Guignol, az új bábfigura meghódította egész Franciaországot. A francia forradalom szülötteként állandó harcban állt uzsorás háziurával, a tőkés tulajdonossal. Ilyenkor Guignol olyan végtelen alaposággal „pusztította” ellenfelét, hogy az élöszínház, sőt később a film is átvette hasonlóan erőszakos, „gyilkos” történeteiből a „grand-guignol” kifejezést.

A XVIII. század második felében kialakult egy szakmai különlegesség, a szalon-bábművészet. A francia romantikus regény nagy írója George Sand (eleinte Nohant községben) fiával Maurice-szal bábszínházat léte-sít. A bábukat fiával közösen készítik. A kezdetben családi jellegű, önmaguk szórakoztatására létesített bábszínpadot később Párizsba költöztetik. Itt már irodalmi és zenei művek marionett- és árnyjáték-előadásban kerültek színre. Az író szalonjának látogatói közé tartozott többek között Liszt Ferenc, Chopin, Alfred de Musset, Balzac és Delacroix is.

A XIX. században a francia bábjátszás sokféle, sokrétű kísérletező jellege domborodik ki. 1888-ban zajlik le Rennes egyik padlásszobájában a bábművészet első forradalmi eseménye. Itt mutatta be (még diákként) Alfred Jarry első szindarabját, az Übü királyt (marionett-darab). Ez az eredetileg bábukra írott mű a XX. század francia szürrealista művészet és a modern drámaírás öse.

Angliában az első bábukkal vallásos egyházi misztériumokban találkozunk. Ezek főhőse komikus figura, az ördög (clown) volt. Népi multságok tartozékai voltak a maszkok (legemlékezetesebb a csengős bohóc), mint a világi, profán bábjátékok képviselői. A XVIII. században a bábművészet kiemelkedő alakjai már állandó bábszínházban is játszanak, ahol az élő színházhoz hasonlóan e műfaj fejlődési lehetőségei adóttak. Ebben a korban nem egy bábszínház tűzi műsorára Shakespeare drámáit. Az angol bábszínházak népi hőse Punch (eredetileg marionett, később kesztyűs báb), aki az angol közélet állandósult és igen népszerű kritikusa lett. Az angol bábszínpadokon fokozatosan megjelennek az állatbábuk, s a marionett- és kesztyűsbáb (zsákbáb) mellett helyet kap idővel az árnyjáték is. Öröndetes, hogy az angol szellemi élet nagyjai között mindig akadt valaki, aki szerette és megbecsülte a bábjátszást (Shakespeare, G. B. Shaw, Gordon Craig és mások).

A német és az osztrák bábjátszás fejlődésében érezhető Franciaország és Olaszország gazdag báb kultúrájának a hatása. A német bábjátszás fejlődését a XII. századtól követhetjük nyomon, már a lovagi irodalomban is találunk rá utalásokat. Két évszázaddal később a bábszínházak repertoárját mesék képezik, melyek témái a romantikus népmondák. E játékokban jelenik meg első ízben a legjellegzetesebb komikus bohóc-figura, Eulenspiegel néven. A német piacterek másik kedvenc hőse Hans Wurst (meghonosodott magyar néven Paprikajancsi) átkerült a német-alföldi területekre és az 1700-as évek körül honosodott meg Hollandiában, Hans Pickhering, azaz Sós hering Jancsi néven. A XVI. században keletkezett a Faustról szóló bábjáték, amely később Goethére is hatott nagy műve megírásakor. A bábjátszást felkarolták a hercegi családok, a német báboperák zenéit pedig nem kisebb nagyságok, mint pl. Haydn és

Gounod szerezték. A XVIII. században Hand Wurstot újabb bábfigura váltja fel, a Kasperl, mint jellegzetes és általánosan ismert színpadi alak. Ezért kapja a bábszínház is a Kasperltheater nevet. A német bábjátszás első központja Köln lett (állandó bábszínház). A bábok igazi városa mégis München lett. 1900-tól városi bábszínháza van, itt működött Joseph Schmiedt, a Papa Schmiedt néven emlegetett híres német bábos. Érdeme, hogy színházával részt vett a gyermekek nevelésében, és érezhetően felkeltette a nagyközönség figyelmét a bábművészet iránt. A müncheni képzőművészeti törekvések sem elhanyagolhatók, mivel a bábozást az alkotás területének, művészeti kísérletezésének fogták fel (Papa Schmiedt színházának teljes szereplőgárdája a müncheni Városi Múzeumban talált otthonra).

Az orosz bábjátszás kétféle hatás (a keleti, kínai és a nyugati európai) eredőjeként keletkezett. Kedvenc bábtípusuk az ujjas bábu (ún. zsebszínház), később a kesztyűs bábu. A marionett nemigen terjedt el.

A bábjátszók itt is a bábtáncoltató betlehemes játékoktól rugaszkodnak el, egyre több komikus népi elem keveredik produkciójukba. Így jönnek létre a népi bábkomédiák, amelyeknek hőse a nyúlánk, vékony hangú, huncutkodó Petruska. A vásárok és a vándor bábszínházak versenytársai voltak az idegen földről érkezett bábosok. Nekik köszönhető, hogy Nagy Katalin udvarában francia hatásra szintén meghonosodott a bábozás. III. Péter cár palotája egyik termében egész bábszínházat szereltetett fel. A régi Oroszország legismertebb népi bábjátszója Zajcev volt. A NOSZF után a szovjet bábjátszók előtt új lehetőségek nyílnak. A kulturális forradalomban a Petruska-hagyományokra építve országszerte igen fellendült ez a művészeti ág. Ez főleg annak köszönhető, hogy híres művészek (Ivan Effimov szobrász, Nyina Effimova festőművésznő, Alexandra Exter festőművész) foglalkoztak a bábművé-szettel és komoly kísérleteket folytattak a bábjáték lehetőségeinek kibővítésére.

A cseh és a szlovák bábjátszás a többi európai országhoz hasonlóan alakult. A bábuk közül legelterjedtebb a marionettbábu. Ez érthető, mert ezzel a bábtípussal tudták a bábjátszók leginkább helyettesíteni (vagy utánozni) az élő színház szereplőit. A bábszínház a XV. század körül főleg a vidék „hézagpótló” kulturális eseménye volt. Az előadott darabok az élő színház számára írt művek leegyszerűsített változatai, a Faust- és a Don Juan-történetek parafrázisai voltak. Igen ritkán adtak elő ebben az időben mesedarabokat. A XVII. század táján született meg Prágában a cseh Kaspárek (a szlovák Gasparko). E bábhős az osztrákok igája alól szabadulni vágyó cseh nép bátor szószólója. Partnere (magas, akaratos barátja) Skribold – aki a játék végén mindig a rövidebbet húzta. A sors iróniája, hogy a Habsburg elnyomás ellen tiltakozó Kaspárek lett az osztrák népi bábfigura, Kasperl öse.

Az első számottevő, nagy hírnevű népi bábos Matej Kopecký volt (Szlovákiában a Stražan család). Kopecký emlékére alapították a képmását hordozó aranyjelvényt, melyet évente nyújtanak át az ország néhány jeles bábosának (kitartó és kimagaslóan eredményes munkájuk elismeréseként).

A népi bábjátzók korszakát a családi, az egyesületi és az iskolai bábjátzás váltotta fel. Az 1900-as években a cseh és szlovák bábjátzás fokozatosan elrugaszkodik a hagyományokon alakult játéktílustól és a modern bábszínpadi megoldásokhoz vezető utat keresi. Jindřich Veselý az alapítója a Český loutkár c. szaklapnak. 1917-ben Alois Jirásek megírja „Johannes úr” c. bábdarabját. 1920-ban keletkezett Špejbl, hat évvel később pedig Hurvínek bábuja. 1929-ben csehszlovák és francia bábszakemberek kezdeményezésére megalakul az UNIMA (Union internationale des marionettes) a Bábjátzók Nemzetközi Szövetsége. A csehszlovák bábjátzás új, eddig nem tapasztalt minőségi fejlődésnek indult a felszabadulás utáni években. Ekkor alakul Prágában a DAMU (Divadelní akademie muzických umění, a színiakadémia) az ország első főiskolai szintű bábtanszéke is.

A magyar bábjátzás hagyományai meglehetősen szerények. A legősibb formára emlékeztetnek a népi betlehemezés, a zsinóros bábtáncoltatás és a maszkos busójárás. Ismert volt a vásári, ún. mutatványos bábozás is. A vásári bábjátzó stílus ma is „divatos”, igényes előadásmódja miatt viszont ritkán alkalmazzák. A népi bábjáték egyszerű elemeivel összeforrott a magyar bábhős, Vitéz László ma is közkedvelt mókás, furfangos, a népét védő figurája. Magyarországon is utat talált a bábszínház a főúri lakokba, sőt, sok helyütt otthonra is lelt. A legismertebb az Esterházy család bábszínháza, melyben operákat is előadtak (szerzőjük az ott élő Haydn volt.)

A magyar bábjátzás történetének gazdag szakasza a 30-as években kezdődött, amikor a bábművészettel neves képzőművészek kezdenek foglalkozni. Ők kezdik alkalmazni a puszta kézzel és a különböző tárgyakkal való bábozást (Blattner, Büky Géza festőművész a magyar népköltészet témáit az árnyjáték technikai lehetőségeivel kapcsolta össze. A XX. századi magyar bábjátzás aránylag sikeresen alkalmazza hazai viszonyokra a bábjáték valamennyi vívmányát.

A román bábjátzás vallási és népi gyökerei tagadhatatlanok. Az egyszerű emberekhez szóló vásári bábkomédiáknak a XIX. században főszereplője születik. Ez Vasilache mulatságos figurája, amolyan szókimondó, szabadszájú népvédő prókátor. Ezért volt gyakran kitéve a rendőrség üldözésének is. Rátermettségével a román népnek a kedvence lett, a mai bábszínházakban is örömmel fogadják.

A lengyel bábjátzás különlegessége, hogy sok produkciója viseli magán

az ősi szopkák (betlehemesek) játéksztílusát, népművészeti jellegét. A népi hagyományokat fejlesztették magas művészi fokra az ország képzőművészei, akik megtalálták az utat a modern bábjátászás különböző megnyilvánulási formáihoz.

## **A BÁBEGYÜTTES SZERVEZÉSI, MŰKÖDÉSI FELTÉTELEI ÉS GONDJAI**

Már az előbbi fejezetben is említettem, hogy a bábozás közösségi munka. A bábjátékot az alkotók megfelelő érzelmi és értelmi kapcsolódása teheti művészetté. A többi művészeti ágtól (műkedvelő színház, irodalmi színpad, táncegyüttés stb.) jellegzetessége különbözteti meg: a bábjátékos eltűnik a paraván mögött, de személytelen munkája az átélésen, a közös élményen és annak egyértelmű kifejezésén át az egész produkció szerves részévé válik. Minden más művészeti ágból hiányzik a közvetlen alkotónak ez a személytelen jelenléte (amely itt az önfegyelem, a szeretet és talán egy kicsit az alázat megnyilvánulása a művészettel szemben). Az alkotás öröme így nem a személyes siker közvetlen (és a jellemnevelés szempontjából nem mindig előnyös) élvezetében van, hanem a publikumban felkeltett, közös munkával (primadonnák csillogása nélkül) a felgyűjtött élmény visszaverődő fényében. Ez az erkölcsi többlet igényesebb, körültekintőbb és átgondoltabb munkát követel a bábegyüttések működését illetően elsősorban a csoportok vezetőjétől.

Ezzel kapcsolatban felmerül néhány kérdés, amelyet szeretnék a továbbiakban tájékoztatásul megválaszolni.

### **A szakköri művészeti alkotótevékenység társadalmi jelentősége**

A széles tömegek viszonya a „kultúra termékeihez” lényegében és zömében passzív, mivel annak csupán egyszerű fogyasztói (nézői, hallgatói, vagy olvasói). Merőben más a helyzet a művészi alkotómunkát végzőknél, akiknek szerepe, illetve a kultúrához való viszonya már aktív. Nem szabad figyelmen

kívül hagynunk, hogy éppen a bábjátzás – mint bevált szakköri munkamódszer – a sokoldalú nevelés valóban kimeríthetetlen tárháza. Nagy erénye, hogy személyiségformálásra, munkára, fegyelemre és felelősségre nevel, és a közösségi szellem még jobb kialakítására ad alkalmat. De ezen túl a bábjátzás a „civilizált” (vagy agyoncivilizált) ember székhez kötöttségének egyik feloldási lehetősége is, amikor a film, vagy még inkább a televízió passzív nézéséből a művészettel való találkozás, majd társulás korlátlan lehetőségeit kínálja kicsinyeknek és felnőtteknek egyaránt.

Ez a lehetőség-kínálat nem közömbös, hiszen az együttesen belüli nevelésen kívül az egyes fellépések alkalmával megszületik a közönség és a bábosok közös élménye.

## Az amatőr bábjátzás működésének célja

A megalakult bábcsoportok működése nem szabad hogy öncélú legyen. Az ilyen tevékenység az együttes létezésének a keréktörője lehet, csakhamar tagjai kedvét szeghetné, és feltételezhetően belső bomlást eredményezhetne. Ez a helyzet hasonlít az olyan labdarúgócsapat életéhez, amely ugyan rendszeresen edz, de mérkőzést sohasem játszik. Az elmondottakból tehát az következik, hogy a kollektívák elsődleges feladata a hetenkénti rendszeres munkára (általában kétszeri próbára) alapozott felelősségteljes felkészülés. Ezt követi az új produkció bemutatása és az előadások szervezett ismétlése az együttes székhelyén, de a környékén is. Ez a rendszeres szereplés kielégíti az együttes tagjainak játékszomját, és megajándékozta őket a fellépéssel összefüggő örömmérettel.

Az együttes működése úgy válhat teljes értékűvé, ha részt vesz az évente (vagy kétevente) kiírt versenyeken. Ezzel, illetve az elért eredményeivel párhuzamosan növekszik erkölcsi értéke, művészi súlya és társadalmi megbecsülése.

## Az amatőr bábjátzás céljai

Az amatőr bábjátzásnak, akárcsak a hivatásosnak fő célja a nézőre gyakorolható hatás által fejleszteni az érzelmi világát.

### *Az óvodai bábjáték*

A bábu itt mint a pedagógiai bábjátzás módszertani eszköze szerepel. Ennek segítségével ismerkednek meg a legkisebbek az új fogalmakkal, szocializációs



szokásokkal. A bábu befolyásolhatja a legkisebbek egyéni képességeit, tulajdonságait, ezért lehet az erkölcsi, esztétikai vagy az egészségnevelés eszköze. Szerepe van a gyermek szellemi érettségének fejlesztésében is. Az óvodai bábjátszás kitűnően felkészítheti a gyermeket a művészi értékek befogadására is.

### *Az alapiskolai bábjátszás*

Az alapiskolai bábjátszás 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. Kár, hogy az iskolai bábjátszás lehetőségeit eddig aránylag kevés alapiskola használja fel a nevelés gazdagítására. Ez nyilván összefügg azzal, hogy e téren nem kielégítő a pedagógusok főiskolai és egyetemi képzése.

Az alapiskolás gyerekek a bábjátszással a szakköri munka keretében is foglalkozhatnak.

A kezdő szakkör tagjai szórakoztató módon ismerkednek a bábjátszás alapfogalmaival, a bábu típusaival, azoknak mozgásával (mozgatásával, elkészítésével), de megtanulhatják a szép beszédet és a helyes kiejtést. Foglalkoztatásuk játékos formában történik, s a begyakorolt kis etűddel mutatkoznak be.

A gyakorlott bábszakkör tevékenysége hasonlít az előbbiéhez. A különbség csupán annyi, hogy a gyerekek teljesítményét illetően már nagyobbak a követelmények. A szakkör tagjai az iskolaév végén már rövid darab előadásával mutatkoznak be.

Két évig tartó előkészítő munka után (első osztályban a kezdő, másodikban a haladó bábszakkörben) a gyerekek tevékenységüket a bábegyüttesben folytathatják. A bábosok alkotómunkájának a célja itt már egy hosszabb darab előkészítése és betanulása, majd előadása is lehet; esetleg versenyen is bemutatkozhatnak.

Amíg tehát a szakkör a gyermekbábosok kollektívájának egyszerűbb formája, az együttes az idősebb gyerekek igényesebb munkaformáját szolgálja.

A szakköri tagságot ne kössük előzetes válogatáshoz („tehetségkutató vizsgához”). A szakkörnek minden jelentkező tagja lehet, mert minden gyerek foglalkoztatására lehetőség nyílik. A gyerekeket tehetségüknek és érdeklődésüknek megfelelően foglalkoztassuk. A szakkör ideális létszáma 12-15 fő. Ez kezdetben nyilván magasabb lesz, később azonban a felszínes érdeklődésű gyerekek lemorzsolódnak.

Az alapiskolai bábegyüttesek tagjait főlegesen ne terheljük sem a próbán,

sem otthon különmunkákkal. A bábkör tagjai hetenként kétszer találkozzanak. A foglalkozási idő ne haladja meg a két órát. A kollektíva tagjainak aktivizálása a lehetőségekhez mérten legyen egyforma. A munka (a próba) igényesebb részét iktassuk a foglalkozási idő első részébe (a gyerekek akkor még nem fáradtak, s jobb teljesítményekre képesek).

### *Az ifjúsági bábegyüttesek*

Ezek tagjai, korukra való tekintettel, mentesek környezetük esetleges hagyományaitól, ezért lehet tevékenységük gátlásoktól mentes. Rendszerint bátran tárnak fel új módszereket, alig ismernek lehetetlent. Az ifjúsági együttesek robbanékonyágát a jó vezető megfelelő szervezési és pedagógiai körülményekkel kamatoztatni tudja. Az ifjúsági bábegyüttesek egyik jellegzetes vonása a kísérletezés, a formakeresés és a merész kezdeményezés. Egyéniségüknek leginkább a kisszínpad formája felel meg, szatirikus vagy paródisztikus hangvétellel. Ez összefügg (serdülőkoruknak megfelelő) bíráló világlátásukkal, amelyet szeretnek közvetlen környezetükre alkalmazni.

Mivel a kisszínpad formák sok műszaki megoldással összefüggő lehetőséget kínálnak (fekete színház, árnyjáték, mimikus bábu), az ezzel kapcsolatos trükkös megoldások, vagy a különleges világítási technika, hangmérnöki feladatok stb. ellátásában az együttes tagjait sokoldalúan lehet foglalkoztatni.

Sajnos, be kell látnunk, hogy elenyészően kevés az ifjúsági amatőr bábegyüttes, s még kevesebb az ilyen éleegyüttes. Ha vannak is, rövid életűek. Ez összefügg azzal, hogy (rendszerint középiskolás) tagjaik páréves tevékenység után kicserélődnek, így az újrakezdés hangyaszorgalmú munkájába sok csoport belefárad.

### *A felnőtt bábegyüttes*

Az igazság az, hogy ilyen csoport nálunk alig van. Az a szervezési és működési megoldás a helyes, ha az idősebb, tapasztaltabb tagokat fiatalok egészítik ki. Ezek fokozatosan megtanulják az idősebbektől a szükséges „rutinmunkát”. A csoportot viszont kedvezően befolyásolják az új, modernebb kifejezési formák és eszközök használatát illetően. Ez kedvező kölcsönhatás, mivel az együttes így elhagyja a hagyományt vakon tisztelő, elavult játékmódot. Az ilyen összetételű kollektívák nyújtják a művészi szint elvárt optimumát.

## Az együttes szervezési problémái

Az újonnan alakult együttesek tagjai rendszerint lelkes, a sok munkát szívesen vállaló emberek. Ennek a szándéknak azonban megértéssel, a jó munkafeltételek megteremtésével kellene párosulnia a csoportot támogató intézmények részéről. Mindkét félnek tudatában kellene lennie annak, hogy egymással szemben vannak kötelességeik, melyek célja közös: a szakköri művészi tevékenységben elért jó eredmények. Ezzel kapcsolatban viszont elégtelen például az együttműködést csak az anyagi feltételek előteremtésére, vagy a fellépések szervezésére korlátozni.

A szakkör vagy együttes működési minimuma a próbahelység, a műhely és a raktár (lehet közös is). A próbahelység legyen elég nagy, adjon lehetőséget a paraván elhelyezésére és a próbák követésére (megfelelő távolság a paraván és a rendező között). A műhely fogalmához tartozik a bábuk, a díszletek és a kellékek készítéséhez szükséges anyagok és szerszámok elhelyezése. A raktár adjon lehetőséget az együttes felszerelésének (bábuinak, díszleteinek stb.) megfelelő elhelyezésére (szekrények, polcok, ládák stb.).

## Az együttesben betöltendő tisztségek

Az *együttes művészeti vezetőjének* megfontolt, megértő embernek, jó szervezőnek, jó pszichológusnak és pedagógusnak kell lennie. Elképzeléseit ne kényszerítse rá a csoport tagjaira erőszakosan, nyerje meg őket tervei megvalósításához, serkentse alkotó fantáziájukat. Ez segíthet kialakítani az együttesen belül a kölcsönös bizalmon alapuló légkört és önfegyelmet. A jó vezető figyelemmel kíséri a csoport tagjainak viselkedését az együttesen belül és kívül. Fontos, hogy tagjai tulajdonságait mielőbb megismerje és érdeklődésüknek megfelelő feladattal bízza meg őket. Ne feledkezzék meg képzésükről, betanításukról sem! Az együttes vezetője felelős a művészi színvonalért. Lehet egy személyben rendező és dramaturg is.

Az *együttes szervezési vezetője* vagy *titkára* a csoporttal kapcsolatos működési, szervezési ügyeket intézi. Az ő feladatköréhez tartozik a levelezés, jelentések, dokumentáció (napló), kapcsolat az állami szférával, a kulturális szervezetekkel, alapítványokkal, jelentkezés a versenyre, fellépések szervezése és bebiztosítása, anyagbeszerzés stb. Nem helyes, ha a művészeti és szervezési vezető teendőit egy személy intézi, mivel ez a megoldás túl nagy megterheléssel jár.

A *pénztáros* az együttes anyagi természetű ügyeit vezeti pénztárnapló segítségével (bevétel, kiadás stb.).

Az eddig felsorolt tisztségeket felnöttek töltik be. A többi tisztséggel összefüggő teendőket elvégezhetik a csoport tagjai is (a műszaki természetű munkákat is).

A *világosító* a színpad világításával kapcsolatos munkákat végzi a próbákön és az előadásokon. Gondoskodik a világítótestek leltáráról, karbantartásáról, beszerzéséről. Üzemeltetésükönél felelős a biztonsági előírások betartásáért.

A *színpadmester* (műszaki felelős). Feladatköréhez a paraván (színpad-konstrukció) felállítása, a díszletállványok és díszletek pontos beállítása, váltása, karbantartása tartozik (az egyes felvonások, jelenetek alaprajza szerint). Munkájában – szervezetten – a csoport tagjai segítik.

A *kellékes* a kellékek, díszletek, bábuk leltáráról, karbantartásáról, a próbákön és az előadásokon pedig szervezett lerakásukról gondoskodik.

A *hangmérnök* (hangász) az együttes reprodukciós berendezését gondozza, szereli és kezeli a próbák és előadások alkalmával. Felelős a reprodukált hang vagy zene minőségéért, és az erősítőkészüléken kívül a magnószalagok is szerepelnek leltárában.

A *technológus*, nem minden együttesben betöltött funkció, mivel a technológiai munkát többnyire az együttes tagjai maguk végzik (bábuk, kellékek, díszletek gyártása). Lehet azonban az együttesnek 2-3 állandó műszaki tagja is, a csoporton belüli munkamegosztás elvének értelmében. Ez a megoldás előnyös, mert nem terheli a bábszínészeket és időmegtakarítást jelent, az iskolai kollektíváknál pedig egybehangolható az oktatással.

Az együttes művészeti vezetője ritkán van olyan előnyös helyzetben, hogy a színpadravítel kulcsemberei (rendező, képzőművész, dramaturg, zenei szakember vagy zeneszerző) is a csoport tagjai legyenek. Ezért velük igen gyakran csak ideiglenes együttműködésre szorul.

Feltétlenül szükséges, hogy e szakemberek ne csak a színház, hanem a bábszínház világának törvényeit is tökéletesen ismerjék. Még előnyösebb, ha ilyen értelemben van már gyakorlatuk és tapasztalatuk is.

Az együttes nyugodt felkészülését a munkák helyes beütemezése nagyban segítheti. Ajánlhatom a következő módszert:

Az első fázis (darabválasztás, előzetes megbeszélések a díszlet és bábutervezővel, zenei szakemberrel, stb.) legkésőbb az előző idény végéig kell hogy befejeződjék.

A második fázis a gyártás időszaka, az új évad első két hónapja (szeptember, október).

A harmadik fázis a színpadi megvalósítás ideje, kb. három hónapig tart (november, december, január).

A negyedik fázis (az idény többi hónapja) az együttes aktivitásának olyan időszaka, amikor megvalósulnak az együttes szereplései, esetleg a versenyeken való részvétele is.

## SZÓLÓBÁBJÁTSZÁS

### Jellemzés

Az amatőr bábegyüttesek versenyszabályzatának módosításával létesített új kategória, társadalmunk agyoncivilizált légkörében az együttesek stagnálásának kiegyensúlyozására született. A modern világ emberének (bármilyen furcsán is hangzik) kevés a szabad ideje, s azt egy kollektíván belül sokszor elég nehéz összehangolni. A próbákkal és fellépésekkel kapcsolatos egyeztethetetlen szervezési problémák miatt a szólóbábjátzás jelenti az új, könnyebb utat. A szólóbábjátékos tevékenysége a próbákat, illetve a fellépéseket illetően tehát teljesen önálló, vagy csak egy, esetleg (maximum) két társhoz kötődik. Időnyerés szempontjából is előnyös ez a fajta alkotómunka, mivel a próbák otthon is (családi környezetben) megvalósíthatók.

Az a tény, hogy a szólóbábjátékos a színpadon egyedül (vagy egy segéddel) dolgozik, merőben sajátos követelményeket támaszt teljesítményével, a műsor dramaturgiájával és magával a színpadravitellel szemben.

### Alkalmazása

A szólóbábjátékos csak precíz teljesítménnyel, az ötletek, hatáslehetőségek maximális kihasználásával, műsorának pergő ritmusával, ötletességgel és azok kellő fokozásával érhet el maradandó sikert. Ez azt jelenti, hogy a felkészülési időszakban ajánlatos együttműködni a megfelelő munkatársakkal (dramaturg, képzőművész, zenei szakértő, rendező stb.). Talán fölösleges hangsúlyoznom, hogy a szólóbábozás tökéletes bábszínészi teljesítményt igényel. Ezért ne foglalkozzék vele az, aki e tulajdonságokkal nem rendelkezik.

A színrevitelnél, illetve a rendezésnél figyelembe kell venni azt a körülményt, hogy a bábszínész a színpadon egyedül játszik (mozgat). Ez a helyzet új és

szokatlan. Éppen ezért az eddiginél nagyobb gondosságot igényel a színrevitel (pl. lényeges betartani a bábuk közötti, a színész kartávolságával diktált „anatómiai” távolságot) és maximális összpontosítást kíván a bábuk (néha egyszerre történő) mozgatása.

A szőlóbábjáték lehetőségei (az ötlettől a megvalósításig) csaknem határtalanok. Az egyéni produkció lehet paraván mögötti, vagy paraván nélküli. Az utóbbi rendszerint az érdekesebb, az „izgalmasabb” élményt jelentheti. A lényeg, hogy ne a színész, hanem a bábu, annak teljesítménye domináljon. Éppen ezért szükséges, hogy a bábszínész hangban és mozgásban egyaránt magabiztos és tökéletes legyen.

Az elmondottakból – egy kis színházi fantázia segítségével – már sejthetjük is, hogy a műsorválasztásnál előtérbe kerülnek a kisszínpadi formák. Csaknem valamennyi bábszínházi zsáner szóba jöhet. A szőlóbábjátékok képzelőereje (az eddigi mérleg szerint) valóban fantasztikus. Sokszor egyszerű kis ötletek frappáns variációja szüli az etűdök hatásos, meglepő megoldásait. Létezik egy színházi tapasztalat, amely szerint nem mindig az a döntő, mit játszunk, hanem az, hogyan adjuk azt elő! Vonatkoztassuk ezt az alaptételt a szőlóbábjátázásra is.

Végezetül még talán annyit: a csupán egy bábszínész által előadott produkciók előadásmódja nem könnyű. Sok gyakorlást, kitartó munkát, a teljesítmény állandó (hónapokig tartó) csiszolását feltételezi. Tanácsos, ha a műsorkészítés végső fázisában (amikor az elképzelés kivitelezésre érett), zártkörű, ellenőrző bemutatót tart a szőlóbábjátékos. Ez azért szükséges, mert saját (egy személyben a műsor megvalósítója és rendezője is) teljesítményét önmaga kellőképpen nem tudja ellenőrizni.

A szőlóbábjátázás a nagy lehetőségek tárháza. Mégis, sokan ódzkodnak tőle. Ez a bátortalanság nyilván az önbizalom hiányával is magyarázható, de még inkább azzal, hogy kevés azoknak a száma, akik már érettek az ilyen produkciókra. Ezért fontos az együttesen belül végzett nevelőmunka, a tehetséges egyénekekkel való gondos, sokoldalú foglalkozás. A hangyaszorgalommal végzett gyakorlás, a próbákon érlelődő játéktílus a későbbi szőlósiker legbiztosabb záloga lehet. Csak élni kell a versenykiírás lehetőségeivel.

## KISSZÍNPADI FORMÁK

### Alkalmazásuk indoklása

Úgy látszik sok az igazság abban, hogy az amatőr bábjátszás stagnál. Ennek többféle magyarázata van. Talán az a baj, hogy a kulturális vagy egyéb szerveknél a bábjátszás gyakran kerül mellőzött helyzetbe. Mások szerint viszont sok a hivatásos együttes. Ez a kifogás azonban az amatőr bábmozgalom célkitűzéseit tekintve – nem fogadható el. Tagadhatatlan a film, illetve a televízió negatív hatása is. Annál inkább igaz viszont az a megállapítás, amely az alkotómunka helytelen voltára utal. Sok együttes híve a régi játéktípusnak, az eredeti színházi megoldások szolgai másolásának. Ez így kényelmes, mert kevés fáradozással jár. E megoldás buktatója viszont az, hogy az ilyen csoport nehezen alkalmazkodik korunk igényes követelményeihez. Sok esetben nélkülözi az alkotásból fakadó örömezt. Pedig kell, hogy minden együttes erre a momentumra alapozza játékát. A régi idők ún. „reprodukciós” (ellessett, majmolt, az alkotás fogalmától eltávolodott) játéktípusára ma már nincsen szükség. Az amatőr bábmozgalom e korszaka már lejárt. Annak idején e „gyorstalpaló” tanfolyamokon megismert munkának a hivatásos együttesek hiánya miatt volt értelme, hiszen a gyerekek egyedüli ilyen jellegű szórakoztatását szolgálta.

Társadalmunk jelenlegi helyzetében a gyerekek számára is kínálunk értékes kultúrát. Ezért jó ha az együttesek munkája e követelményeket szolgálja igényesebb, gondosabb és mindenre kiterjedő felkészültséggel. Ez persze több (a múlttal összehasonlítva) sokkal több időt is igényel. S éppen itt mutatkoznak meg a kisszínpadi formák – előnyeikkel, buktatóikkal, kiteljesíthető lehetőségeikkel.

### Előadásmódjuk jellegzetességei

A bábegyüttesek szokásos munkamódszerét úgymond alapjaiban megváltoztatta a kisszínpadi formák jellege.

Elsősorban a dramaturgiai kérdés kerül előtérbe: mit játszani? Az együttesnek nehéz feladat megfelelő kész szöveget találni már csak azért is, mert nem minden szöveg mindig és mindenütt érdekes. De az is igaz, hogy ez az új forma

a nagyobb drámai művektől eltérően, megfelelő rátermettségű és felkészültségű színészt is igényel. Ne feledjük, hogy az esetleg mulattató, frappáns szöveg még nem dramaturgiai megoldás. Kérdés, mit szól hozzá majd a bábu? Az élőszínmű számára írt szöveg a bábunak idegen, végső eredményében hatástalan. Éppen ezért gondosan kell az ilyen természetű műveket a bábszínpadra alkalmazni.

Másodsorban tudatosítanunk kell a kisszínpadi produkció létrehozásának új színpadi feltételeit.

Ilyenek:

a kis színpadtér (éppen itt kell tudni helyesen sűríteni a rendezőnek, a színésznek, a képzőművésznek és a komponistának egyaránt),

a produkció következetes precizitása, pontossága (mert mindaz, ami a játékban pontatlan, a néző számára feltűnő, zavaró, s a hibák felnagyítódnak),

a színpadi rövidítések alkalmazása (ugyanis nincs idő a szereplők jellemének részletezésére, az expozíció rövid, néha csak egy percig tart; ehhez alkalmazkodnia kell a színésznek, a rendezőnek és a képzőművésznek, de a zenének és a bábunak is),

a bábu mozgatása (kulcsfontosságú, fegyelmezett színészi teljesítményt igényel, ahol döntő lesz a színész művészi alkotásmódja, illetve a bábu megfelelő életre keltése).

## A kisszínpadi formák alkalmazható típusai

A *dal*, (az ének, a kuplé, a sanzon és a song) a legrégebb és legtöbbet alkalmazott kabarészám, a kisszínpadi formák őse. A bábszínpadra az élőszínház kabaréműsoraiból került és honosodott meg, tehát – eredetét tekintve – nem kimondottan bábos dolog! Éppen ezért kell különösen ügyelnünk a bábu jelen esetben elég korlátozott lehetőségeire. A dal, stb. megfelelő alkalmazási formája lehet a szöveg, vagy a dallam ironizálása, parodizálása.

A *folklór* alkalmas az illusztrált cselekmény előadására, a szöveghez szerkesztett dalfüzérek megjelenítésére, ahol szóhoz juthat a bábu újabb lehetőségeinek kibontakozása: a ritmikus mozgás, a tánc. A táncnak nem lehet balettszerű, vagy néptáncszerű koreográfiája. Előtérbe kell kerülnie a bábszerűségnek nem feledve, hogy a bábu tánca a bábu mozgáslehetőségeiből ered. Jellemzői a mozgás takarékosága, pontossága, ritmusának kifejező nagysága (exponáltsága). A bábu szerkezete legyen egyszerű, e célnak megfelelő (pl. „táncol” a haj, szoknya is).

A *tanmese* (állatmese) igen közel áll a bábszerűséghez. Cselekményét



az állatok életéből meríti. Jobban játszható bábukkal, mint élő színészekkel. Lényege a rövid cselekmény, s a didaktikusság erőltetésének kerülése, a befejezés tanulságának kellő, frappáns, csattanós kidomborítása.

Az *előadott anekdota* alkalmazásánál kerülni kell annak a veszélyét, hogy a bábu az élő színészt utánozza (másolja). Előtérbe kell kerülnie a bábu sajátos adottságainak. Nem szabad figyelmen kívül hagyni az anekdoták jellemző tulajdonságait sem: a velős és a meglepetés erejével bíró hangsúlyozott csattanót.

A *pantomim* éppúgy alkalmas szórakoztatásra, mint komoly gondolatok tolmácsolására. Igényes feladat, mert minden szándék, minden akció, minden gondolat beszéd nélkül történik. Ezt a bábu mozgása fejezi ki, ezért annak eléggé szemléletesnek, kifejezőnek kell lennie. Máskülönben a pantomim „cselekménye” unalmassá, sőt érthetatlenné válik. A szemléltetés a bábszínpadon lehet metaforikus (átvitt értelmű), szimbolikus (jelképes).

A *poétikus, költői szövegek* is hatásosak, ha azok a költőiesség erejét meghatványozzák. E fellépések lírai hangvételűek, megoldásuknál kerülni kell az előadott szöveg illusztrálásának, „leírásának” profán alkalmazását. A szöveget (annak hatását) különböző kifejező eszközök felhasználásával (jelzésekkel, színekkel, hanggal, zenével, stb.) lehet színpadi eszközökkel aláhúzni, fokozni.

A gyermekeknek szánt kisszínpadi formák azonosak a felnőttek kisszínpadi formáival. Alapgondolatuk, jellegük, formájuk más és egyszerűbb, mivel témájukkal a gyermekekhez szólnak. Különösen fontos az érthetőség. Témáik meríthetnek a gyermekvilágból, mindabból, ami a gyermekekhez közel áll, amit a gyermek – tájékozottságához mérten – megérthet. A bábjáték pedagógiai alkalmazása (óvodákban, iskolákban, napközikben) még nem kisszínpadi forma. Azzá – esetleg több művészi feltétel teljesítése által – válhat.

## A kisszínpadi formák előnyei

Az elmondottakat összegezve megállapíthatjuk, hogy a kisszínpadi formák kínálókozó előnye a csökkentett szereplőszám. Ezért lehetnek az ilyen együttesek kislétszámúak. Ez mindenképpen kedvező, mert a csoport tevékenysége így rugalmasabb, mozgékonyabb. Természetesen továbbra is érvényes az a megállapításom, hogy ezzel párhuzamosan nőnek a tagokkal szemben támasztott minőségi követelmények. A kisszínpadi formákat ezért ne válassza, s ne alkalmazza kezdő, vagy tudásában még nem teljesen kiforrott bábegyüttes.

## A DRÁMAÍRÁS ELMÉLETE

A dráma művészet nemcsak irodalmi műfaj, de annál sokkal több. Különleges, idő és tér által meghatározott művészeti ág, mert a darabot (drámai művet, színművet) a színpadravítel jellemzői teszik azzá. Másszóval: van cselekménye, van meghatározott tere, vannak szereplői, alakjai és cselekményének van ideje (a színen).

A drámaíró tehát alkotás közben reális tényezőkkel kalkulál, hozzájuk igazodik.

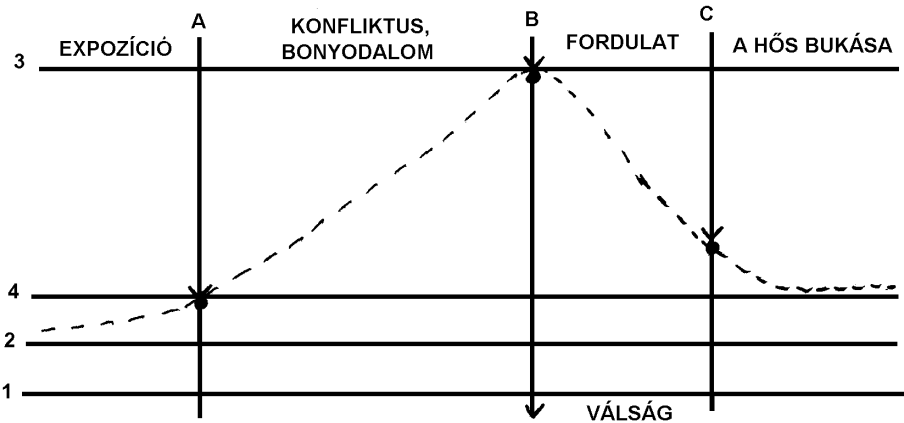
A bábdarab írójának figyelembe kell vennie még a bábút, s a vele összefüggő bábszerűség fogalmát is. Alkotása mint bábszínpadi mű, kell hogy a bábuk használatát (választását) illetően specifikus, meghatározott legyen. Nem létezhet tehát általánosan „bábuk számára írt darab”.

Ugyanis a gyakorlatban ez azt jelentené, hogy pl. marionett bábuk számára írt darabot nyugodtan játszhatnánk akár kesztyűs bábukkal, és fordítva. Ez a megoldás megfoszthatná a nézőt a várt és jogos élménytől. A drámaíró ezért (helyesen) konkrét bábútípust elképzelve alkot, ehhez igazodik megoldásokban, belső felépítésében egyaránt. Tehát az univerzális, bármelyik bábútípusnak „szánt” (írt) bábjáték nehezen fogadható el, mivel figyelmen kívül hagyja az egyes bábútípusok sajátosságának alapelvét. Az ilyen „általánosított” megoldást csak a szakismeret hiányával lehet magyarázni.

### A dráma szerkezete (felépítése)

Bevezetőül Arisztotelész ma is figyelemreméltó meghatározását idézem: „A tragédia a teljes és egész cselekmény ábrázolása, melynek terjedelme van. Egésznek számít az, aminek van kezdete, közepe és befejezése”. Szerinte a kezdet az, ami nem feltétlenül más után következik, de ami után valami még történik. A befejezés viszont olyan valami, ami valami után elkerülhetetlenül, vagy törvényszerűen történik és utána már további esemény nincs. A közép az a rész, amely önmagától következik valaminek a folytatásaként, s ami után még valami várható. A jól felépített cselekmény tehát nem kezdődhet bárhol, s nem fejeződhet be bármikor, hanem a fenti elvekhez kell igazodnia.

Az ideális dráma (ma is érvényes) szerkezeti vázlata a következő:



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

A = az első feszültség, a meglepetés pillanata

B = a tetőpont tragikus pillanata (a „mindent eldöntő” pillanat)

C = az utolsó feszültség pillanata

Vizsgáljuk meg közelebbről a dráma felépítésének egyes részeit.

Az expozíció funkciója a cselekmény felvezetése, a legfontosabbakkal (személy, hely, idő, stb.) való megismertetés (hogyan a cselekmény a későbbiek folyamán érhető legyen). Az expozíció, a dráma többi részéhez viszonyítva kétféle lehet:

a) Az expozícióban kifejeződik a dráma tartalmának az alapképe (aminek következtében a néző figyelemmel kíséri a „kép” további alakulását, hogyan fejlődnek az események, várja a megoldást, stb.).

b) Az expozícióban a drámaíró elhallgatja a főtemát és nem is jelzi a megoldást. A néző figyelme jelen esetben a főtéma megjelenésére irányul, a megoldásra lesz kíváncsi, találgatja, mi lesz a befejezés. Tehát inkább maguk a valós tények érdeklik, és nem a megoldás formái.

Az első feszültség (vagy meglepetés) pillanata az expozíció vége és a bonyodalom eleje közé ékelődik, mint a bevezetés szokványos struktúrájának tartozéka. Olyan, mint egy éles „akkordszerű” hatásos jelenet, amely valamit majd „megmozgat” (pl. a hős küldetésének tudatára ébred). Ez a pillanat azonban nem tűri a szélesebb méretű kifejlődést, éppen ezért nem is szabad

erősen hatnia. Csupán irányt jelző motívumként kell elfogadni. Ebből eredően nem lehet azonban sem jelentéktelen, sem pedig olyan erős, hogy a további cselekmény rovására túlzottan kimerítse a néző számára szánt érzések, meglepetések tárházát.

Az konfliktus (bonyodalom) a dráma szerkezetének második foka. Ez már tulajdonképpen maga a bonyodalom, a dráma cselekményének hirtelen fokozása. Képletesen mondva: amíg az expozíció – a színész alapállása, a konfliktus, bonyodalom – az első olyan támadás, amelynél szikrák pattannak ki, még ha vér nem is folyik. Amíg az expozíció közben a szerző a békés informátor szerepét töltötte be, a bonyodalom ennek a nyugalomnak vet véget. Az expozícióban felvonultatott (bemutatott) motívumok, alakok, erők, első ízben itt találkoznak, vagy bonyolódnak. A dráma eseménygörbéje (lásd az ábrát) itt már hirtelenül emelkedik. A nézőnek már itt fel kell ismernie milyen konfliktusokról van szó, s hogy ki a hőse, milyen és milyenné alakul a bonyodalom folyamán. Nyilván másnak fog tűnni a bonyodalom végén mint az elején. Jobb, ha ez a változás nem történik erőszakosan, hirtelenül, hanem fokozatosan. Érthető, hiszen a felfelé ívelő görbe a feszültség fokozását jelenti. Ez az expozícióban még alárendelt szerepet játszott. Itt már okvetlenül, szükségszerűen kidomborodik. A feszültség fokozása azonban semmi esetre se történjen „olcsó” eszközökkel, mert akkor giccsként hathat. Ilyenkor a bonyodalom lehet ugyan kitűnő, a darab művészi értéke viszont fokozatosan gyengül.

A válság (krízis) a dráma szerkezetének a legmagasabb foka. Amíg az expozíció bevezeti az embert a bemutatásra kerülő színpadi mű világába, s a bonyodalom az ellentétes erők, a vetélytársak, az ellenfelek számára ad kibontakozási lehetőséget, addig a válság (krízis) a megkezdett „harc” első kicsúcsosodása.

Az egyik legfontosabb szabály – amelyhez a dráma igazodik – a dinamika törvénye, amely tulajdonképpen a tempó fokozatos gyorsulását jelenti. A dráma válsága (krízise) „megváltója” lehet az erőtlen kolíziónak éppúgy, mint az unalmas expozíciónak. A tökéletes krízis vagy színlelt, vagy befejezetlen, vagy pedig az utolsó pillanatban ideiglenesen elhárítódik a hős bukása. A krízis az ellentétes állapotba való átmenetet jelenti, azt a várt vagy nem várt fordulatot, amely előbbre viszi a dráma cselekményét, eseményeinek alakulását.

A tetőpont tragikus pillanata a válság megtörését, a „nagy fordulatot” jelenti. Ez tulajdonképpen olyan momentum, amely röviden jelzi, hogy a hős jelenlegi helyzete (amit a válságban elért) nem tartós, nem végleges, sőt fordítva: pl. ha a hőst valaki legyőzte, a következő részben még jobbra fordulhat ügye. A válságban elért csúcspont után tanúi leszünk tehát a cselekmény esésének.

A fordulat a dráma legnehezebb része. Azért is, mert a néző figyelme kezd erősen lohadni, s azért is, mert a dráma az előző szerkezeti részében adta a drámai feszültség tetőfokát. A fordulat váratlan, amely – a hős bukása katasztrófa kibontakozása előtt – lassítja a cselekmény alakulását. A hős számot vet önmagával, a világgal, és cselekvésre szánja rá magát. A válság és a hős bukása között így egy új tény bukkan fel (az expozícióban vagy a bonyodalomban esetleg már felvetett motívum), amely hirtelen fontos cselekményi elemmé, sorsdöntő tényezővé nőtt.

A modern drámákban – egyesek szerint – a fordulat szorosan összefügg a többi szerkezeti résszel (tehát nem önálló), vagy pedig teljesen hiányozhat (ilyen formájában). Jelen lehet mint az ún. „nagy jelenet”, amely a dráma legerőteljesebb része, az ami felejthetetlen marad. Végeredményben tehát a fordulat nélkül nincs sem nagy jelenet, sem hatásos dráma.

Az utolsó feszültség pillanata az a pillanat, amikor úgy véljük, hogy minden kedvezően (vagy elfogadhatóan) megoldódik (a hős eléri a célját). Ezt a lélektani lehetőséget az író már a nézőre való tekintettel is kihasználja, hogy kielégítse annak várakozását. Rendszerint magából a cselekményből, vagy a fő jellemvonásokból alakul ki. De nem fejlődhet olyanná, hogy a szembenálló felek pozícióit lényegesebben megváltoztatná, csupán a cselekmény mozgását, kifejlődését állíthatja meg – egy pillanatra.

A hős bukása (katasztrófa) végeredményben a végleges leszámolás mindazzal, ami történt. A dráma megrendített világa elrendeződik. A katasztrófa tehát tulajdonképpen a drámában szereplő alakok tetteinek és jellemeinek a következménye. A katasztrófa a színművek leggyorsabb része. Ennek érdekében (és megfelelően) ki kell küszöbölni szerkezetéből a fölösleges szavakat, a jelenetek vontatottságát. Ezért kell hogy a dráma cselekményét itt az egyszerűség, a tömörség jellemezze, fölösleges szavak vagy események „dísze” nélkül, cifrázatlanul, csak a leglényegesebbre szorítkozva.

Lényegében tehát ilyen a klasszikus tragédia felépítése, amelyet a modern dráma elég gyakran megmászott – nem mindig a javára. Tudatosítanunk kell ugyanis, hogy a most leírt szerkezeti váz nem halott szabályok átmentett összessége, hanem benne rejtőzik a többezer éves tapasztalat. Ez a klasszikus felépítési mód figyelembe veszi a nézőt, a néző lélektanát, felindultságának, izgalmanak fokát. Ezért nem szabad (nem helyes) a drámaírás gyakorlatában figyelmen kívül hagyni mindazt, ami a néző figyelmének a lekötését példásan szolgálja.

Rá kell mutatnom azonban arra, hogy a dráma most ismertetett szerkezeti törvényszerűségén belül létezik egy másik szabály, éspedig a kontrapunkt, az

ellenpont törvénye. A gyakorlat ugyanis azt bizonyítja, hogy a túlzottan egységes hangolás egyhangúsághoz vezethet, a túlzott feszültség pedig végső esetben unalmas is lehet. Ezért a nagy drámaírók (Shakespeare is) nem riadtak vissza az ún. retardációs (hátráltató, késleltető) betétektől. Ezek látszólag lassítják a cselekmény folyását, és csökkentik a feszültséget. A valóságban viszont lehetőséget adnak a nézőnek arra, hogy „pihenhessen”, és az elkövetkező izgalmasabb jeleneteket jobban, főleg „frissebben” átélje.

A dráma szerkezeti taglalását (öt részre) a klasszikus drámaírók betartották az öt felvonás vagy öt jelenet rendszerével. Gyakrabban vagyunk tanúi a felépítés be nem tartásának. Rengeteg a háromfelvonásos színpadi mű. Az első két felvonásban a cselekmény fokozatosan bonyolódik, ezért ezek a felvonások hosszabbak is. A harmadik felvonás már rövidebb, jellemzője a kibontakozás és a megoldás.

A klasszikus drámaírók illetve teoretikusok annak idején tiltakoztak az ellen, ha a dráma nem páratlan számú felvonásból állott – mondván, hogy pl. a négy felvonásos nyilván nem tartalmazza a fordulatot (a peripetiót). Ez az aggályoskodás azonban nem helyénvaló. Ugyanis a dráma több részre (felvonásra) való tagolása azért szükséges, hogy lehetőséget adjon a szünetekre. Erre a nézőnek joga van. Pihen és képes lehet – felfrissülve – újult erővel figyelni az előadásra. Tehát a szünet sem lehet a véletlen műve. A szünet is fontos tényezője a drámai cselekménynek. Ahogy a drámai mű – mint egész – szerkezeti szabályokhoz igazodik, úgy hasonló törvényszerűség vonatkozik az egyes felvonásokra is. A felvonásnak is (mint önálló, zárt résznek) kell hogy legyen kezdete, közepe és befejezése, mert arra szintűgy érvényesek nemcsak a pszichológia, hanem a kontrapunkt törvényei is.

## A bábszínház és a dráma elmélete

A bábszínház számára írt darabok különlegessége abban rejlik, hogy szerkezetileg a darab szövegét befolyásolja a bábu típusa, amely a bábszínpadon a bábjátékos és a néző kapcsolatát hivatott létrehozni. Ez a különlegesség abból adódik, hogy az egyes bábufajtáknak más a viszonya a színpadi beszédhez, akcióhoz, szituációkeltéshez vagy jellemábrázoláshoz (ezt a vajang és a kesztyűs bábu eltérő tulajdonságai kitűnően példázzák). Az ilyen természetű problémával (sokszor buktatóval) az élő színháznál nem találkozhatunk, tehát nem kell figyelembe venni a drámaelméletnél sem.

Ez ellen persze arra való hivatkozással lehetne tiltakozni, hogy a modern

bábjátzás a klasszikus bábutípusokhoz nem ragaszkodik, hiszen minden darab számára (a képzőművésztől függően) új, tetszőleges bábmegoldást teremt. Ezek a bábuk viszont rendszerint több típus kombinációját egyesítve – a szöveg (a szituáció, az akció) szükségleteinek megfelelően a tervező és a rendező elképzeléséhez igazodnak. Gyakran tulajdonképpen az írók szakértelmének hiánya teremt ilyen kényszerhelyzetet, mivel azok a bábjátzás törvényeit nem mindig ismerik alaposan. Tehát az igazság az, hogy a dráma szövege, és az azzal összefüggő, abból eredő kényszerhelyzet szüli a kényszermegoldást.

Ami pedig az ún. „kombinált” bábutípusok keletkezését illeti, végezetül talán még annyit, hogy lényegükben mindig érezhető vagy felismerhető valamelyik klasszikus bábufajta.

Amíg a színház előnyös helyzetben van, mivel a drámák (mint irodalmi művek) népszerűek, áttörnek az olvasóközönség közönyén, igénylik az író művének színpadi előadását is, addig a bábszínházi drámaírás ezt az előnyös helyzetet nem ismeri. Végeredményben nincs is fejlett, vagy általában ismert drámairodalma sem. Ha vannak is egyedi minőségi kivételek, vagy ha születtek is jó (irodalmilag is értékes) művek, előadhatóságuk kérdéses, mivel művészeti, technológiai vagy más természetű akadályokba ütköznek. Azonkívül a bábszínházak nem széleskörű olvasótábor számára, hanem csaknem kizárólag a bábszínpadoknak, bábegyütteseknek készülnek.

Téves lenne azt hinni, hogy a bábjátéknak, bábdaraboknak – a bábu jelenléte miatt – lehet az élő színház drámájához szorosan igazodó felépítése. A bábu (mint önálló kifejezési eszköz) specifikus, önmagára szabott törvényekhez igazodik, és ebben eltér a drámát játszó színész produkcióját irányító szabályoktól. Ezért keletkezik feloldhatatlan ellentmondás az élő színház drámájának elmélete szerint írt darab (szöveg) és a bábu specifikussága között.

Magától értetődő tehát, hogy a bábdaraboknak, mivel van szövegük és ezért drámai műveknek kell őket tekinteni, vannak sajátos törvényszerűségeik, amelyek sok esetben egyeznek az élőszínház drámájának felépítési szabályaival. De – a bábu jelszerűsége miatt – előtérbe kerülnek más, a bábút, mint élettelen tárgyat megelevenítő és a darab szerkezeti módját befolyásoló törvényszerűségek is.

## A bábszínpad drámairodalmának fejlődése

*A klasszikus bábjáték időszaka.* A nemzeti megújulás korában működő népi bábosok ápolták. Az elnyomók, a hatalmaskodók elleni szellemi harcban töltötte be „felrázó” szerepét. E darabok tartalma, de nyelve is népies, igen

gyakran rögtönzött, tehát irodalmisága eléggé kétséges.

*A bábjáték reneszánszának* (megújulásának) *időszaka* a népi bábjátékosok és a mai kor közötti időszak. Itt a bábszínház már eléggé ismert, elterjedt, sőt népszerű lett főleg a gyermekek szórakoztatásának a szolgálatában, különösen a múlt század végétől kezdődően. A vándorbábosok által meghonosított bábjátszás új formát ölt: egyesületi, családi bábjátékká fejlődik. A hivatásos vándorbábost (aki produkciójában a vonzó artisztikumra törekedett), felváltja a műkedvelő bábos, aki az előbbinél sokkal műveltebb, csiszoltabb volt. Ezért változott a darabok témaköre, tartalma, de közönsége is (amíg a hivatásos bábos a felnőtteknek, a műkedvelő bábos a gyermekeknek játszik). Ekkor születnek, vagy örökre meghonosodnak a gyermekek szimpatikus jellemvonású bábfigurái is. Végeredményben e kor darabjai (túlnyomóan marionett bábuk számára írottak) két alapvető változást idéztek elő. Elsősorban a bábszínpadon tartósan meghonosodott a mese, másodsorban a népi bábjátszás jellemző elemeivel szakítva – egyre szorosabb kapcsolat alakul ki a „hivatalos” színházi kultúrával, és így a bábszínház számára alkotott darabok egyre közelebb kerülnek a dráma elméletének törvényszerűségeihez.

*A mai kor bábjátéka* a legfejlettebb. Magas művészi igényű, sokrétűsége folytán az egész világon elterjedve ismét nemcsak a gyermekek szórakoztatását, de a felnőttek művészi igényeit is szolgálja.

## A bábjáték dramaturgiája

Megállapítottuk, hogy a bábjáték dramaturgiája az élő színházétól különbözik. Ez érthető, mert a bábjátékban több a koncentráltság, a sűrítés. Jellemző módszere a jelzés (azaz leegyszerűsített jellem és cselekmény ábrázolás). A bábjáték egyszerű, illetve leegyszerűsített elementáris műfaj. Célja az adott jellem sorsának (sikereinek, kudarcainak) bemutatása az adott egyszerű cselekménysorozaton belül. Ebből kifolyólag igényesebb, azaz gazdagabb is a cselekménye (a jó bábdarab cselekményes). A bábszínház tehát az akciók színháza, nem a dikcióké. A bábjáték szerzője (a drámaíró) az elmondottak figyelembe vételével tehát kell hogy tudatosan kerülje a lényegtelenet, kiemelve a lényegeset, a tipikusát úgy, hogy az események, a történet jelzése erőteljes, felfokozott, sűrített legyen.

A bábszínház dramaturgiai szabályait röviden így fogalmazhatnánk meg:

Jellemzője a *képi szerkesztés*. Az író minden helyzetet maga elé képzel, gondolatban eljátssza, ellenőrzi (monológ, dialógus, tempó, stb.). Meghatározza



a helyes hosszúságot, a harmonizált sűrítettséget, a tipizálást, az akció viszonyát a térhez.

A darab értékelése szempontjából igen lényeges *a téma meghatározó szerepe*, főleg a mondanivalója, a gondolatiság kidomborítása miatt.

Fontos szempont *a nevelő hatás*. Lehet közvetlen (direkt), a legkisebbekhez szóló (így a konkrét nevelési feladat végrehajtását szolgálja), vagy közvetett, (azaz indirekt) nem közvetlenül értékelhető. Mivel esztétikai, irodalmi, művészi, érzelmi hatása és értéke van, teret enged a fantáziának. A nevelő hatást maga a történet szolgálja. Ezért fontos figyelembe venni a darabválasztásnál a közönség életkorát.

A bábdarabok további fontos követelménye *a játékoság*. Ez döntő mozzanat, főleg az iskolás korosztálynál. Fontos, hogy a cselekmény játékosan élményszerű, felszabadult legyen (érvényesüljön a szereplő temperamentuma is).

*A darabválasztás* a bábegyüttes munkájának kulcsfontosságú feltételéhez tartozik. Igényes feladat, de részletes és gondos dramaturgiai elemzéssel kielégítően megoldható.

A darabelemzésnél meg kell határozni a szereplők helyét a darabban, mint az egymással szembenálló egységeket, de mint az egységek egyes tagjait is. Továbbá le kell mérni a ritmusra és a tempóra vonatkozó lehetőségek arányait. Részekre kell bontani a darabot, még pedig fordulópontról-fordulópontra, meghatározva az egyes részek súlyát és a darabhoz – mint egészhez – való viszonyukat. Természetesen a darabválasztásnál figyelembe kell venni ezen kívül még több tényezőt is. Így pl. a darab (mint színpadi mű) értékét (pedagógiai vagy művészi értelemben), továbbá a közönségre való hatását. Nem szabad figyelmen kívül hagyni az előadás műszaki követelményeit sem (az együttes lehetőségeihez viszonyítva), azaz a darab előadhatóságát, végezetül a darab alapeszméjét, mondanivalóját és tanulságát.

## A HANG, A ZENE

A színház, így a bábszínház kifejezési eszközei is kétfélék: vizuálisak (láthatóak, a szem által észleltek), azaz képek, vagy auditívak (hallhatóak, a fül által érzékelhetők), azaz hangok. Ide tartozik a beszéd, de ezenkívül is minden hang, amely a színpadon hallható. A hang alkalmazásánál is fontos,

hogy megőrizzük a kifejezési eszközök egyensúlyát, valamint stílusegységét.

A színházzal, így a bábszínházzal kapcsolatos hangok észlelési (tudatosítási) sorrendje sem lényegtelen, s helyes, ha a sorrendjük a következőképpen alakul:

Elsőként a csengő (vagy más állandóan használt jelzés) hangját halljuk, amely a közönséget figyelmezteti az előadás kezdetére. Közvetlenül az előadás megkezdése előtt megszólal a gong, majd ezt követően elsötétül a nézőtér, és felhangzik a színpadi zene. A későbbiek folyamán hallható a szereplők hangja (színpadi beszéd, ének), esetleg valamilyen hangeffektus vagy hangkellék (amely lehet tervezett, vagy nem tervezetten beiktatott, néha véletlen, ezért sokszor érezhetően zavaró).

Amíg a színpadi zene segítheti az előadott mű hangulatának a kialakulását, jellemzője lehet a szereplők belső világának, használható mint közjáték (intermezzo) is (a környezetváltoztatással kapcsolatos hangulatváltozás jelzésére) vagy a darab befejezésének (fináléjának) megfelelő aláfestésére, addig a hangeffektus az egyes akciók kiegészítője (pl. a szereplők vagy a kellékek szándékos leesésekor). Lehet (mint az előbbi példákban is) szinkron (az akcióval pontosan egyidejűen hangzó), vagy szabadabb (pl. dörgés, lódobogás, stb.). A helyesen alkalmazott hangeffektus nem zavarhatja sem a színpadi beszédet, sem a színpadi zenét.

A színpadi zene és a hangeffektus összessége képezi a hangkulisszát.

Az amatőr együttesek korlátozottabb lehetőségeit, valamint a produkciókkal szemben támasztott művészi igényeket figyelembe véve nehezebben teljesíthető feladatot jelent a színpadi zene összeállítása, a zenei válogatás. Ne húzódozzunk a látszatra ugyan szükségmegoldásnak tűnő választástól, ezért alakítsuk ki a hangkulisszát hangeffektusok segítségével.

Elöljáróban éppen ezért szeretnék röviden utalni mindarra, ami összefügg a hang tulajdonságaival, és fontos szerepe van a hang használatánál a bábszínpadon.

Azt tudjuk, hogy a hangot a rugalmas közegben terjedő rezgések váltják ki a fül érzékelő berendezésében. A gyakorlatban hangot ad valamilyen tárgy, amely – méreteitől és anyagi minőségétől függően – bizonyos számú hangrezgést kelt.

A színpadi hangeffektusok létrehozása alkotójuktól türelmet, körültekintést, fantáziát, találékonyságot követel. Mindezen kívül tudnunk kell még azt is, hogy nem mindegy, milyen minőségű lesz a választott hangeffektus.

A hang (a hangeffektus) jellemző tulajdonsága a hangmagasság. Minél magasabb a rezgésszám, annál magasabb a hang. Lényeges fontosságú továbbá a hangerősség, amely összefügg a hangrezgést keltő test amplitudójával (azaz a rezgő testnek a nyugalmi helyzetből mért legnagyobb kitérésével, pl. a hegedű

húrjának vagy a dob bőrének fokozatosabb feszítése ujjal, ütővel). A hang harmadik elhanyagolhatatlan tulajdonsága a hangszín, amely tulajdonképpen az egyes anyagok jellegzetes, megkülönböztető tulajdonsága. Ilyen értelemben a zeneileg nem képzett egyén is könnyen felismeri az orgona, a hegedű hangját vagy a kulcscsörgést, s nem téveszti azt össze pl. üvegtárgyak összekoccanásával. A színpadi használat szempontjából fontos a hang hosszúsága is. Ezzel kapcsolatosan tudnunk kell, hogy minél hosszabb ideig ismételjük a hangot kiváltó impulzusokat (ütést, pengetést, fúvást, stb.), annál hosszabb ideig tart a hangot adó tárgy rezgése, annál hosszabb ideig ad hangot a tárgy.

A hang most felsorolt tulajdonságai nem lényegtelenek. Az ember ugyanis – a hangok által kiváltott pszichikai hatás nyomán – érzékeli a hangok színét, hosszúságát, magasságát és erősségét. Mindenki képes tudatosítani, hogyan hatott rá, milyen érzést váltott ki benne pl. az orgona hangja, a fékcsikorgás, az óráketyegés, a gongütés, a szirénabúgás, vagy egy zenélő óra hangja.

A hang érzékelése szempontjából döntő fontosságú a rezgésszám. A nagyon magas és nagyon alacsony tónus az érzékelés szempontjából kellemetlen, sőt elviselhetetlen. Ez azt jelenti, hogy ilyen értelemben a közepes rezgésszámú tónus és hang az elviselhető, sőt kellemes. A hang érzékelése egyénenként változik, függ a hallószervek minőségétől.

Tudjuk, hogy a hang hosszúságát tetszés szerint szabályozhatjuk. Ugyanis ha megszűnik az impulzus, nem keletkezik hang sem. Ha az impulzus megszakítása szabályosan történik, vagy szabálytalanul, a hang új tulajdonsággal bővül, a ritmussal. A ritmus a hangeffektusok legfontosabb jellemzője. Nélküle kellő hatást nem érhetünk el.

A hang alkalmazásánál a színpadon a következő alapszabályokhoz kell igazodnunk:

a) A színpadi (szcenikai) zene, azaz kísérőzene és a hang stílusegysége a többi kifejező eszközzel elengedhetetlen fontosságú.

b) A hangot (a zenét) – mint kifejezési eszközt – mentesíteni kell a véletlen, a helyzet szeszélyes alakulásától (váratlan hang, zörej).

c) A hang (a zene) és a többi kifejezőeszköz szolgálja a lényeges, a tipikus momentumok kihangsúlyozását.

d) A legideálisabb, ha a rendező együttműködhet a zeneszerzővel a képzőművésszel a közös stíluskulcs kialakítása érdekében (pl. egy rokokó korabeli jelenetet helytelen dzsessz zenével aláfesteni, persze, ha csak nem paródiáról van szó).

e) Nem mindegy, milyen zenét választunk. A válogatásnál több szempontot kell figyelembe vennünk. Valamikor esetleg csak hangkulisszára lesz szükségünk,

ebben az esetben a hang vagy a zene alárendelt szerepet kap. Más esetben a zene mint önálló drámai elem, előtérbe kerül.

f) A döntésnél figyelembe kell vennünk a szereplő figurák jellemét, a cselekmény mondanivalóját, kicsengését, más szóval azt, hogy mi benne a fő és mi a mellékes, vagy esetleg a fölösleges, s mi az, ami a műre, mint egészre tipikus. Ezt vonatkoztatjuk nemcsak a zenei válogatásra, hanem a zenei hangot adó szóló hangszer kiválasztására is.

Sajnos, az amatőrök szerény lehetőségei (megfelelő felszerelés, szakember hiánya) nem mindig elegendőek az említett szabályok betartására. Ilyenkor ajánlatos igénybe venni a szakmai és módszertani segítséget (járási, kerületi vagy országos szinten).

## A színpadi zene

Mielőtt megmagyaráznánk, mi a színpadi zene, válaszoljuk meg előjáróban elhangzó kérdésemet: mi a hang? Már tudjuk, hogy a hang a hallószervek által észlelt inger, melynek logikai összefüggése (asszociációs bázisa) van bizonyos tárgyakkal, helyzetekkel, élményekkel (pl. fogcsikorgatás, edénycsörömpölés, harangozás, dörgés, lövés, horkolás, stb.).

Most tehát próbáljuk megválaszolni azt is, mi a zene? A zene olyan hang, amely képes bennünk különböző érzelmek felkeltésére, kialakítására. A zene végeredményben olyan véletlen nélküli, vagy inkább szándékos hangok összessége, amelyekre az igen szigorú belső rend jellemző. A zene hatása közvetlenebb, mint a szóé, illetve a beszédé. Kimondott intenzív hatása főleg a zenei művek hallgatásánál tapasztalható.

A zene viszonya a színpadhoz többféle lehet. E szerint alakulnak alkalmazási lehetőségei is.

A *hangkulissza* olyan zenei hang, amely bizonyos helyzetekben – jeleneteknél – jobban ötvöződik a cselekménnyel, mint az egyszerű (konkrét) hang. Természetesen helyettesíthető konkrét hanggal is (autó hangja, utcai zaj, stb.). A hangkulissza nem közvetlen része a cselekménynek, csupán pontosan jellemzi a hangulatot, tulajdonképpen annak stilizálása.

A *lélektani* (pszichológiai) *zene* végeredményben zeneileg stilizált belső monológ és dialógus. Részt vesz a cselekmény és a szereplők átalakulásában (kifejezi a szereplők érzéseit a cselekmény különböző pillanataiban, pl. a partner fájdalmas távozása egy távolodó hajón).

A *drámai zene* a színház számára komponált zene. Mint ilyen, már fontos

belső drámai tényező is lehet, vagy csupán az egyes csattanókat emeli ki, de kihangsúlyozhatja a felvonások, vagy képek kezdetét, befejezését, esetleg előre jelzi az eseményeket.

A *pantomim zene* szuverén meghatározója a bábok mozgásának, a tempónak, a ritmusnak. Rendszerint karakterisztikus, ritmikus zenemű. A bábjáték ritmusát, a mozgás karakterét irányíthatja felületesebben, de úgy is komponálhatták, hogy ütemről ütemre követeli a pontos mozgást vagy akciót.

A *melodráma zenéje* a színpadi szó ritmusát, intonálását határozza meg ott, ahol a színpadi szó zene nélkül el sem képzelhető.

Az *opera* és a *balett* a bábszínpadon is elképzelhető, mint önálló zenei mű. Amíg az utóbbi a bábszínház számára sokat ígérő adaptálási lehetőséget jelent (pl. a bábszerűség, a szimbólumok alkalmazása) addig az operaművek színre vitelének vannak buktatói. Sok esetben csak másolása az élő színházi produkciónak.

Végezetül fontos tudnunk azt is, hogy a színpadi zene (használatát illetően) lehet elsőrendű, mással nem pótolható, ki nem hagyható, sőt meghatározó, vagy másodrendű, nem lényeges, hangulatkiegészítő (pl. a rádió muzsikája a színpadon lehet fontos, de lényegtelen is).

A zene kiválasztásánál szükséges figyelembe venni a rendezői szándékot, illetve koncepciót. Fontos szerepet játszik – mint szubjektív tényező – a rendező, a zenét kiválasztó egyén ízlése, személyisége, de képességei is. Fontos, hogyan tudja elképzeléseit megvalósítani, milyen kifejezőeszközökkel, mennyire aktuális módon, ízlésesen, időszerűen és kifejezően.

## A hangeffektus

Amint már említettem, a színpadi zene nem lehet az előadás szüntelen kísérője. Csak akkor igazán hatásos, ha annak indokolt, a cselekményt hatványozó, kiegészítője. Igen ám, de a színpadi zene által megteremtett légkör hitelességét a helyesen alkalmazott hangeffektus tovább fokozhatja. Máskor viszont éppen a hangeffektussal tudjuk megteremteni a színpadon azt a hangulatot vagy hatást, amit színpadi zenével nem érhetünk el (pl. üres konzervdobozok zöreijére begördülő autó).

Az alábbiakban bemutatok néhány hangeffektust. Megjegyzem azonban, hogy felsorolásom nem teljes. Szükség szerint, némi fantáziával, találékonysággal és ügyességgel bővíthető a sor.

## Kombinált effektusok

A kombinált, azaz összetett effektusok több hangeffektusból keletkezhetnek. Pl. ágyúgolyó kilövésének, repülésének, robbanásának más-más hangja.

A másik lehetőség a hangeffektusok és a fényeffektusok közös (kevert) alkalmazása. A legismertebb kombinációk a következők:

vihar (villám + dörgés), a fényhez a dörgés hangját keverjük,

tűz (láng lobogása + a tűz ropogása), amikor a vibráló fényhez a száraz ágak tördelésénél kapott ropogás társul,

ajtónyitás (nyikorgó hang + kintről beszűrődő fény).

E példákból is látható, milyen egyszerű segítséggel, hozzáférhető eszközökkel lehet előteremteni a hatásos effektusokat.

## Hangeffektust kiváltó eszközök

### *Klasszikus eszközök*

Viharlemez. Használható kézben, vagy fogantyúval ellátva. Váltakozó erősségű hangot ad, hullámozó mozgatással (kézben) vagy felakasztva (hangszigetelve, hogy ne keltsen mellékszöregt) puha tárggyal ütögetve. Nagyságával növekszik hangerőssége is.

Szélgép. Ez egy állványon elhelyezett forgatható henger, melynek falát háromszögletű lécek fedik. A henger kifeszített vászonhoz dörzsölődik, és a forgás gyorsaságától függően gyengébb szél, vagy szélvihar, esetleg hófúvás hangját adja.

Esőgép. Széles szitára egy jó marék borsot, sörétet vagy rizsszemet teszünk (az esőcseppek erőssége szerint). A szita gyorsabb vagy lassúbb mozgatásával a benne levő anyag szerint más és más (az esőcseppek kopogásához hasonló) hangot kapunk.

Óraütés. Különböző fémcsöveket egymás mellé akasztunk úgy, hogy ne érintkezessenek (szigetelten). Különböző anyagú tárggyal történő ráütéssel más és más, szükség szerinti hangot kapunk.

### *Excentrikus hangszerek*

Ebbe a csoportba soroljuk az olyan hangszereket, amelyeket a klasszikus zenénél ma már nem igen használnak. Ezeket inkább mint az excentrikus

bohócok kellékeit ismerjük. Ide tartoznak még Latin Amerika vagy Afrika népi eredetű hangszerei is. A legismertebbek:

Hawai fuvola. Különböző hosszúságú és átmérőjű üres fahangszer, melynek egyik vége a „klasszikus” füttyülőhöz hasonlóan végződik. A hengerben elhelyezett és mozgatható dugattyú segítségével változik a fújásnál keletkezett hang.

Flexatón. Dzsessz-zenekarokban valamikor használták, utánozhatatlan, esőcsörgedezés szerű hangot adott. Tulajdonképpen egy szilárd, meghajlított fémráma közé helyezett kónikus rugalmas pléh. Ez ujjal mozgatható (pengethető). A hangot a hozzá erősített pálcika rezgése kelti.

Kanadai fűrész. Valamikor gyakran alkalmazott szólóhangszer volt. A meghajlított fűrész fogazat nélküli oldalán végighúzott és jól begyantázott vonó kelti a füttyülésszerű hangot.

Xylofon. Ismert, ma is használt hangszer. Hangszigetelővel ellátott alapra erősített, fokozatosan nagyobbodó fa, vagy fém lapocskák sorából áll. Hangot fémpálcá ütésére ad.

Csiripelő. E szerkezetet egy vízzel töltött (pipaszerű) edénybe torkolló füttyülő képezi. Belefújáskor madárcsicsergésszerű hangot ad.

Szamba-golyó. Latin-amerikai tánczenekari hangszer. Könnyen elkészíthető papírkarton hengerből is, ha abba megfelelő „töltetet” helyezünk (bab, borsó, kavics, stb.). Ajánlatos egyszerre két szamba-golyót rázni, a keletkezett hang folyamatosabb.

Baszk-dob. Egyik végét pergamenszerű bőr borítja. Alacsony hengerszerű testén szabadon mozgó fémkorongocskák vannak kettesével elhelyezve. A hangszerre tenyérrel ütügetve a dobszóval együtt hangzik a fémlapok csörgése (pl. cigánytáncoknál alkalmazható).

### *Népi hangszerek*

Ezeknek elég gazdag tárházát ismerjük. Népek, tájak szerint változik. Ide sorolhatjuk a furulyát, citerát, okarinát, húsvéti kereplőt, stb. Alkalmazásuk specifikus, többfajta hangeffektus keltésére használható. Az említettek közül legsokoldalúbb a kereplő, főleg groteszk jeleneteknél hatásos.

### *Gyermekjátékok*

Igen sokféle típusa jöhet számításba, alkalmazásuk hálás (főleg gyermekközönségnél, de groteszk jeleneteknél is). Könnyen beszerezhetők, de könnyen el is ronthatók, ezért kíméletes bánásmódot igényelnek. Ide tartoznak a gumijátékok, csörgők, csengők, gyermekhangszerek, rúgós-felhúzható játékok stb.

## *Háztartási tárgyak*

Használatuk a hangeffektust keltő egyén találékonyságától függ (mint sok más esetben is). A kiszuperált mosófazekakból lehet pl. dob. Jellegzetes hangot nyerhetünk a rumpli vagy mángorló segítségével. Kitűnő eszköznek bizonyulnak a különböző nagyságú illetve vastagságú üvegpoharak, zsinórra erősített konzervdobozok, a félig megtöltött gumi termofoor (vízcsobogás), keményítőpor (zacskóban nyomáskor „hóropogást” hallat), celofán papír (összegyűrve tömeg zúgását, ritmikusan gyűrve menetelést kapunk, természetesen erősítőberendezésen át), vastag smirglipapír (egymáshoz dörzsölésével vonatsistergés, vagy két borotválkozáshoz használt műanyag tál (ritmikusan egymáshoz verve lódobogás), kb. tíz darab, zsinórra felfüggesztett bádogdoboz teteje (leejtése – törött üvegcserepeket helyettesít), papírral borított fésű fújása (darázs repülése).

## *Más tárgyak*

Riasztópisztoly használatánál elég gyenge hangot kapunk. Felerősíthetjük, ha üres hordóban sütjük el. A lövés hangját leghatásosabban egy faléc segítségével keltjük. Egyik végét leszorítjuk a cipőnk hegyével, másik végét felemelés után hirtelen elengedjük (lecsapásnál lövéshez hasonló erős hangot hallunk). Sokszor használható hangeffektusnak pl. a porszívó vagy a villanyborotva hangja is (felerősítve). Ostorcsattogtatás hangját két egymáshoz csapódó, cca. 5 cm széles és 25-30 cm hosszú faléc adja (ilyen volt a tánctanárok „csapója”).

## *Hangimitálás*

Minden együttesnél akadnak egyének, akik különböző hangokat tudnak utánozni (az emberi hangokon kívül is). Ügyességük által meglepő és hatásos hangeffektus jöhet létre, azért tehetségüket maximálisan ki kell használni. Feltételezhetjük, hogy sok esetben ütközünk majd nehézségekbe azért, mert bábosaink nem szívesen árulják el egyéni adottságaikat. Ilyenkor van szükség az együttes vezetőjének vagy rendezőjének tapintatos közeledésére, hogy segítsen a gátlások legyőzésénél.

## *Magnós hangeffektusok*

Az előbbi felsorolásban már említettem néhány hatásos és egyszerűen létrehozott effektust. Ezeken kívül utánozhatatlan hangeffektusokat érhetünk el műszaki trükkökkel. Legismertebb a más frekvenciájú hangrögzítés, vagy a visszhang.



Végezetül szeretném leszögezni, hogy a kívánt hangeffektus elérésére nem áll rendelkezésünkre pontos recept. Az eredmény szempontjából döntő az emberi leleményesség, ügyesség, művészi ízlés és felismerés. Nem is beszélve arról, hogy a hangkeltés módját alaposan ki kell próbálni (különböző helyekről leellenőrizni), s ha kell újítással növelni a végeredményt. Egy kis gyakorlattal olyan tapasztalatra is szert tehetünk, amely újabb, sikerültebb, vagy hatásosabb hangeffektusokat segíthet létrehozni.

## VILÁGÍTÁS A BÁBSZÍNPADON

A színpadi (így a bábszínpadi) produkció szerves része a világítás is. A színpadon létrehozott fényjelenségek kellő csoportosítása, egymásutánja, dinamikája (megfelelő módon adagolva, színezve, sőt mozgatva) a nézőben azonnali hatást kelt. E tudatos fénygazdálkodás a világítás művészetének alaptétele. Csak így emelhetjük ki a színpadon a lényegeset, miközben árnyékban hagyjuk a mellékeset. A világítás azonban sohasem lehet öncélú. Mindig a darab, annak stílusa szolgálatában áll, mindig egy színpadi kompozíció része. A világítás stíluselemeit alá kell rendelnünk az alapgondolatnak, a színpadi elképzelés egészének.

A színpadi világítást szolgáló eszközöknek tehát más a rendeltetésük, mint pl. a helyiségben (szobában) használatosaknak. Amíg lakásunkban kielégít a hagyományos mennyezeti fénytest (csillár), mivel a szobát egyenletes fénnel árasztja el, esetleg egy szűkebb terület jobb megvilágítására használt álló vagy íróasztali lámpa, a színpadi fénnel szemben igényesebbek a követelményeink.

## A színpadi világítás feladata

### *A színpadtér láthatóvá tétele*

Ez akkor megoldható, ha rendeztük a nézőtér világítási, illetve elsötétítési gondjait. Ha a terem teljesen elsötétíthető, és a külső zajoktól elszigetelhető, a koncentráció könnyebb és sikeresebb lesz. A nézőtérre (a rosszul takart ablakok vagy ajtók miatt) behatoló fénynyalábok zavarják a néző figyelmét, mivel tekintetét az intenzív fénycsíkok szinte magukhoz húzzák. A gyakorlatban a

figyelem összpontosítására akkor kerül sor, amikor a nézőtéri világítás elsötétül, és előlről megvilágítjuk a színpadot (függönyt vagy paravánt). Ekkor teremtdődik meg a darab élvezetéhez szükséges összpontosítás (a nézőtér elcsendesedik, a néző figyelme a színpadra irányul, a néző felkészült a színpadi élmény befogadására).

*A figyelem összpontosítása a színpadképen belül egy adott helyre vagy eseményre*

A színpadtér teljes megvilágítása (azaz az összes fény egyidejű használata) nem kifejező. Ez érthető, hiszen az állandó erősségű fényforrások semlegesítik egymást. Ezért helyes, ha a színpadi világítással is „kiemelésre” törekszünk. Ez a belső kiemelés azonban nem lehet sem állandó, sem változatlan, statikus, hanem a színpadi helyzettel változik. Tehát dinamikusan elválaszt egymástól különböző fontosságú helyeket, bábukat, stb. úgy, hogy a kevésbé fontosakat derítetten, homályosan, vagy teljesen sötétben hagyjuk. E világítási szabálynak egyszerű a pszichológiai megokolása: ha egy helyre kevesebb fény vetül, a néző figyelme a világosabb területre irányul. Ellenkező esetben a hangsúlytalan, felesleges részletek egyenrangúvá válnak a fontossal vagy lényegessel, és azt hatástalanítják. Ennek értelmében a világítás változó adagolása nemcsak a térhez, a bábukhoz, de a díszletekhez is igazodik. Döntő a helyes rangsorolás (pl. a funkcionális, cselekvő díszlet vagy a bábu rangosabb a csak dekorációs jellegű statisztával szemben).

A világítás további fontos feladata az események követése (rögzített vagy mozgó fényekkel). Ezzel növelhetjük a játék szuggesztivitását. Ez a világítási mód aktivizáló.

Az első két pontban leírt világítási módszer közös nevezője a kontraszthatás létrehozása (a sötétség – világosság ellentétének alkalmazásával). Ez pedig nem más, mint a színpadi világítás alaptétele, jobban mondva első lépése.

*A drámabeli idő pontos érzékeltetése*

A környezet (milió), a színhely pontos, megfelelő jellemzése is alapos világítási feladat. A napszak (reggel, dél, napnyugta, este), az évszak (tavasz, nyár, ősz, tél), az időjárás (napos, esős, ködös) meghatározásában megoldási lehetőséget a színeffektusok alkalmazása jelenti. A szerző által megjelölt hely kialakítását (nyílt tér, szoba, erdő, börtön, stb.) a díszleteken kívül átveheti vagy kiegészítheti a helyes világítás. Abban az esetben, ha a színpadon megteremtdődik a színhelynek megfelelő és részletminőségben is helyesen alkalmazott világítási légkör.

### *A hangulati effektusok létrehozása*

Az előadás jelenetei sokszor megkívánják – a hangeffektusokon kívül – a világítással kapcsolatos ún. hangulati effektusok létrehozását is. Így kerül előtérbe az eddigi praktikus vonásokon kívül a világítás esztétikai, sőt érzelmi funkciója. Céljuk az adott színpadi helyzet hatványozása (a tartalom elmélyítése, az érzelmi telítettség fokozása).

### *A szereplők lelkiállapotának a kifejezése*

Ezen utolsó feladat maradéktalan teljesítése a világítást „főszereplővé” lépteti elő. A világításnak itt már az a feladata, hogy a szereplő belső küzdelmét ábrázolja. El kell kísérnie a hőst a derűtől a tragédiáig, ki kell egészítenie a kibontakozást, a finálét. Az ilyen helyzetek kifejezésére csak az olyan művészeti eszközök alkalmasak, mint a zene és a színes fény.

## A színpadi világítás műszaki feltételei

### *Világító park*

Ahhoz, hogy a bábszínpadon világítani tudjunk, meg kell teremteni a műszaki feltételeket. Kevés együttesünk rendelkezik állandó színpaddal. Ezért inkább a legegyszerűbb és beszerezhető műszaki berendezést írom le. Ennek segítségével bárhol meg lehet teremteni a színpadi fény csodálatos világát, amely produkcióink szerves része.

Az áramforrásba négy-öt dugaszoló aljzattal ellátott elosztótáblát kötünk. Ebből több fényttestet tudunk egyszerre táplálni. Mindig használhatunk (több áramforrásból is) szükség szerinti mennyiségű elosztót. Ajánlatos az áramot az elosztóból (akár házilagosan elkészített) ellenálláson át vezetni a világítótestbe. (Így a rendezői utasításnak megfelelően tudjuk változtatni a világítás fényerejét). Az elosztókat úgy kell egymáshoz közel helyezni, hogy egyetlen ember kezelhesse őket (maximálisan kartávolságnyira). Üzletekben kapható központilag irányítható ellenállás-szekrény, ún. reosztát is.

Sok esetben tapasztalhatjuk, hogy az amatőr együtteseink megelégszenek két, előlről (keresztvilágítással) alkalmazott fényforrással. Ez a megoldás láthatóvá teszi ugyan a színpadi cselekményt, művészi hatást azonban nem érhetünk el vele. Ha a paravánszerkezetnek van színpadnyílása, ajánlatos felső fényvályút (szuffitát) használni.

Ami a többi fényforrások számát illeti, igényesebb világításhoz legalább hat (de esetleg ennek a számnak a kétszerese is) szükséges. Legalább kettővel világítunk előlről (keresztbe), kettővel jobbról és balról, kettővel felülről. A jó világítás záloga a fényforrások elhelyezése.

A reflektortípusok közül beváltak a négyszögletű, ún. széles szögű (a fényt gazdagon szóró) előtétetes (filteres) reflektorok. Alkalmasak felülről történő világításra (így több ilyen reflektorral kielégítően elérhető az alapvilágítás), vagy a horizont megvilágítására (500 vagy 1000 W).

Az alapvilágítást lencsés reflektorok egészíthetik ki. Ilyenek a portálreflektorok (henger alakú, előtétetes) és a pontreflektorok (500 vagy 1000 W). Mindkét változatnál szabályozható a fókusz távolság. Vannak automatikus előtétváltó pontreflektorok is, de ezek helyettesíthetők egyszerűbbekkel is.

A reflektorokat vagy fémállványokhoz erősítve használjuk, vagy konzolokra függesztve. A reflektorállványok lehetnek összerakhatóak vagy szilárdan építettek.

Minden reflektorhoz igyekezzünk beszerezni megfelelő számú és színű filtert (előtéttrámaival), bekapcsolásukhoz pedig megfelelő számú és hosszúságú jól szigetelt kábelt (vezeték).

Reflektoraink közül legalább kettőt a nézőtéren helyezünk el úgy, hogy a színpadnyílás két oldaláról 30-70 fokos szögben világítsanak. Lényeges, hogy a legtöbb fényerőt közvetlenül a paraván mögött nyerjük (hátról a legkevesebb a fényerősség), s ezért ezt a területet mind a paravánon kívüli, mind a paravánon belüli reflektorokkal bevilágítjuk. Lényeges, hogy folt és árnyék nélküli játéktérületet kapjunk, s a bábú megvilágítása nemcsak a paraván mentén, de a horizont irányában is egyenletes erősségű legyen. Mindig felülről és oldalról világítsunk (alulról csak megokolt esetben, pl. földöntúli lényre). A fényforrások valamivel a bábú fejmagassága felett legyenek. Közvetlenül a néző felől (szemből) se világítsunk, mert az ilyen fény jellegtelenné teszi az arcot, nem plasztikus. A két oldalról jövő, egyforma erősségű világítás sem mindig előnyös a bábú arcán, mert kemény árnyékot vet. Ezt a hibát úgy előzhetjük meg, ha az egyik oldal erős fénye okozta árnyékot a másik oldal gyengébb fényével kilagyítjuk.

Ügyelni kell továbbá a díszletek megvilágítására is. A helytelen megvilágítás, esetleg árnyékképződés rontják a színpadi illúziót.

### *A színes színpadi világítás*

A szín – fizikailag – meghatározott hosszúságú fényhullám. A színes benyomás keletkezéséhez a szem bizonyos ingert, impulzust igényel, amely

– minőségileg és mennyiségileg – különböző lehet. Mivel a fény a színhatások hordozója, a szükséges (hangulat-kiegészítő) hatásokat a fényforrások megfelelő alkalmazásával a színpadon művészi hatásként hozzuk létre. A modern színpadkép kialakításában a színnek más művészi elemmel csaknem pótolhatatlan légkört teremtő szerepe van. Ahhoz, hogy ezt a feladatot teljesíteni tudjuk, ismernünk kell a színek felosztását.

Elsősorban két alapvető színárnyalati fogalmat ismerünk. Vannak meleg és hideg színek. Nincs egységes megjelölés arra vonatkozólag, mikor meleg és mikor hideg egy szín. A három fő szín közül a legmelegebb a piros, kevésbé meleg a sárga és hideg a kék. De ezek mindegyike is lehet melegebb vagy hidegebb, hasonló színűvel összevetve.

A piros meleg – ha a sárgavörös felé közeledik, hideg – ha lilás árnyalatú.

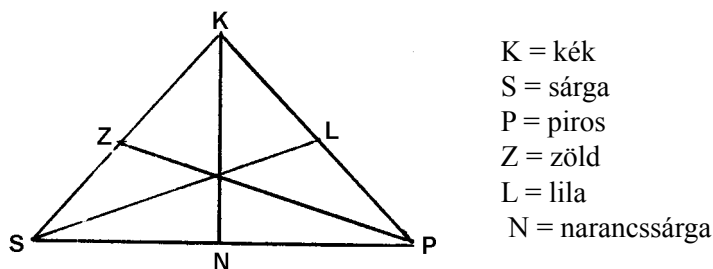
A sárga meleg – ha narancssárga árnyalatú, hideg – ha citromsárga.

A zöld meleg – ha sárgászöld, és hideg – ha smaragd vagy kékes árnyalatú.

A kék meleg – ha lilás (ultramarinkék) és hideg – ha zöldes (poroszkék).

A lila meleg – ha bíbor árnyalatú és hideg – ha kékes.

Minden alapszínnek van kiegészítő színe. Ezt tudnunk kell a filterekkel (előtéttekkel) teremtett színkeveréshez.



Az alaptörvényt a háromszög ábrázolja. A három csúcson vannak az alapszínek (nem állíthatók elő semmilyen más színből), a szárazon vannak az alapszínek keveréséből nyert kiegészítő színek.

A színes fények keverésénél más törvényszerűségek érvényesek, mint a festésnél. Ha két különböző színű filtert tolunk a reflektorok elé (pl. sárgát és pirosat), nem kiegészítő színt kapunk (nem narancssárga színt), hanem mást (pirosat), a következő táblázat szerint:

$S + P = \text{sötét } P$   
 $P + Z = \text{sötét } Z$   
 $\text{sötét } S + P = \text{sárgászöld}$   
 $\text{bíbor } P + \text{kékes } Z = \text{sötét } L$   
 $P + K = \text{sötétpiros}$   
 $K + S = Z$   
 $\text{sötét } S + \text{kékes } Z = \text{sárgás } Z$

Ha fehér felületre két oldalról (két fényforrásból) két különböző színárnyalatot vetünk, a táblázat szerinti színeket kapjuk.

A filterekkel való színes világítás sok ügyességet és fantáziát kíván elsősorban a világosítótól, de a rendezőtől és a díszlet tervezőtől is. A végső színpadi hatás minden esetben kárpótol fáradozásunkért, ezért ne mellőzzük.

### *A jó világítás titka*

Röviden talán így válaszolhatnánk e kérdésre: olyan világítási módot használjunk, amelynél a színpad (tárgyak, díszletek, bábuk, stb.) megőrzi eredeti természetes hatását, ugyanakkor lehetőség nyílik az egyes részletek, alakok igény szerinti kiemelésére. A világítási módnál tekintettel kell lennünk a természet törvényeire is. Fontos megőrizni az egyenletes világítást („süket”, „vak” helyek, foltok nélkül) a színpad teljes területén, szélességében és mélységében. Kerülni kell az árnyékokat, illetve a túlvilágított részleteket a színpadon.

## A világítással összefüggő alapfogalmak

### *Alap-megvilágítás*

Akkor keletkezik, ha a színpad teljes terét egyenletesen bevilágítjuk, vagy csak egy vagy több, de hasonló színtónusú (vagy hasonló intenzitású) fénnel. Az alapszín lehet K (esti hangulat kialakításánál), S (napdús természet jelzésénél). A lényeg: az alapvilágítás legyen mindig színes, a fehér szín nem elég plasztikus, ezért a színpad túl laposnak hatna. Az alapvilágítás színtónusát gondosan és érzéssel válasszuk ki. Ne legyen túl színes, túl intenzív, legyen meleg tónusú.

### *A lokális fény (helyi világítás)*

Ez bizonyos helyi jelleggel bír. Fontosabb akciók területére korlátozódik, elősegíti a bábuk – mint a színpadon szereplő figurák – „formálását”. Ennél a világításmódnál a fényt úgy választjuk, hogy a végső hatás összhangban legyen a szerző által elképzelt színpadi követelménnyel (pl. petróleumlámpa színpadra hozásánál a használt lokális fény színe sárgás-piros, erdőszéli éjjeli hangulatnál az alapmegvilágítás színe sötét K, a színpad előtere, ahol a cselekmény lejátsszódik, pedig világos kékeszöld megvilágítású, tehát a lokális fény a holdfényt jelképezi).

### *Pontvilágítás*

Ez a lokális világítást hivatott kiegészíteni, mégpedig hozzá hasonló tónussal, illetve színnel. Lehet fehér is. A bábu vagy fontosabb díszlet, bármely részlet kihangsúlyozásához használjuk. A cél: a néző figyelmét egy helyre irányítani vagy kötni. Pontvilágítással fokozható pl. az ablakon behatoló napfény erőssége is.

### *Árnyékvilágítás*

Akkor szükséges használni, ha pl. a bábu testét, arcát bizonyos jeleneteknél fényhatással kell plasztikusabbá (ezzel dinamikusabbá is) tenni. A néző az árnyék által jobban észleli az egész bábu vagy a fej domborúságát. Ehhez tudnunk kell, hogy az árnyékvilágításhoz nem szabad naturalisztikusan „árnyékot” kelteni. A jó hatást a színes fény használatával érhetjük el, amely a bábu színével harmonikusan ellentétes.

### *Átvilágítás*

Ez tulajdonképpen a horizont (a háttér) hátsó megvilágítása színes diaprojekció használatával (égháttér, erdőrészlet, éjjeli hangulat csillagos éggel, stb.). Nem szabad túllépni a valóság (realitás) határát. Alkalmazkodni kell a színpadképhez (nem hat-e zavarólag az átvilágítás használata).

## Hangulat és környezet kialakítása fénnel

*Belső tér* (szoba, épület helyisége). Úgy világítjuk meg, hogy a környezet karakterét megtartsuk. A legerősebb fényforrásokat azokon a helyeken alkalmazzuk, ahol feltételezhetően külső fény hatolhat a helyiségbe (ablak, ajtó, rés, stb.). Ne legyen ez a világítás kemény – az ablakból jövő napfény kivételével.

Belső tér éjjeli világítással. Azt a benyomást kell keltenie, hogy maga a helyiség sötét, s csak a helyiségben elhelyezett világító test által van megvilágítva. Ezért a széleket sötét színnel világítjuk, a lámpától a szélek (oldalak) felé sárgás fényt adunk.

*Zárt környezet* (környező hegyek, udvar, tér, utca, stb.). A helyes világítás itt a következő: az egyik oldalról világos színt, az ellenkező oldalról sötétebb színt használunk. Az ilyen világítással növelhetjük a díszletek plasztikusságát, érzékelhetjük a jó nappali világítást. Tanácsos a bal fényforrást növelni. Ügyelni kell a használt fény színeinek és a díszletek színeinek az összhangjára, különben nem kívánt színárnyalatot kapunk (pl. piros színű tető megvilágítása zöld fénnel pirosaszöld színű tetőt eredményez).

*Havas táj* világítása lágy színű fénnel, világoskék filterrel történik.

*Részletvilágítás* – ahogy elnevezése is jelzi – külön fényt igényel, és pedig a környezet megvilágításától eltérően. Ilyen világítási mód pl. a tűzforrástól terjedő piros fény, vagy a vízfelület zöldes fénye.

*Külső, nyílt terület vagy környezet világításánál* uralkodó szín az ég színe, amely évszakonként (hangulat szerint is) különböző:

tavaszi ég – türkizkék (világoskék)

nyári ég – ultramarinkék

őszű ég – szürkés-kék

téli ég – szürke (fehér fénnel is elérhető)

Az ég – tehát a horizont – világításánál nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tényt, hogy az felül sötétebb, lefelé fokozatosan világosabb árnyalatú. A fényforrást ezért alul kell elhelyezni. A fény intenzitásának változtatásával különböző hangulatot lehet kialakítani (napkelte, sötétedés, stb.). Nappali horizont színárnyalata lehet fehér vagy sárga, esti horizont színe kék (a horizont anyagának feltételezhetően világoskék vagy világosszürke a színe). Ezekhez az alapszínekhez párosulnak a többi (szükség szerinti) színek, amelyeknek fényforrását szabályozzuk (lehúzzuk, vagy felerősítjük).

A tökéletes hangulatkeltés céljából nemcsak a horizontot kell helyesen megvilágítani, de szükséges kiegészíteni több fényforrással. Így pl. a nem kívánt



árnyékok eltüntetéséhez ellenfényt használunk, mely az ellenkező oldalról irányul az árnyékos rész felé.

*Díszletek valódiságát megőrző világítás.* Ennek a világítási módnak az a titka, hogy előlről olyan színnel világítunk, amely megfelel a valódi anyag színének. (pl. a tűre lágy zöld szín), távlatot jelző díszletet ékesen világítunk (a valóságban a perspektivikusan, elveszőben látottak is kékes színűek).

*A bábu megvilágítása.* Ez a világítás – mivel bábszínpadról van szó – mindennél fontosabb. Úgy kell elvégezni, hogy a színen a bábu ne vesszen el. Minden hely, ahol a bábu mozog (jár) egyenletesen legyen megvilágítva, torzító árnyékok, sötét színpadrészek nélkül. Amint azt már más helyen említettem, nem helyes fehér fényt használni, mivel elég durván hatástalanítja a színpad finom színárnyalatait.

## A BÁBU

Az élőszínháztól eltérően – ahol a színész a cselekmény közvetlen tolmácsolója – a bábszínpad művek mondanivalójának tevékeny részese, illetve eszköze a bábu. E feladatát azonban nem teljesíti a színész színpad létezésének törvényei szerint. Az élőszínész szereplését nem kopírozza, nem ruházhatjuk tehát fel hajszálpontosan értelmezett emberi tulajdonságokkal sem. A bábu a bábszínpad specifikus életterében mozgó „stilizált” ember. Jellemét, illetve egyéniségét képzőművészeti és színészi megformálásával nyeri (a bábszínész és a bábu egységével). A karaktertípusok megteremtésében a stilizálás, a leegyszerűsítéssel való kiemelés szükséges.

## Típusai

A bábuk típusokba való sorolásánál döntő a bábu mozgatásának módszere. E szerint tehát megkülönböztethetők:

A) *Felülről mozgatott bábuk (marionettek).* Ezeket zsinórok, drótok segítségével irányítja a felettük elhelyezkedett bábszínész. A marionett bábuk a fej, nyak, törzs, végtagok csuklós összekapcsolásával keletkeznek. E báb típus testének elkészítése komoly technológiai ismereteket és felszerelést igényel, mozgatásuk pedig nagyon igényes. Ezért műkedvelők elég ritkán használják. Részletesebb leírásuktól ezért eltekintek.

B) *Alulról mozgatott bábuk*. Ezek az őket mozgató bábos fölött vannak (kinyújtott kezén vagy kezében). Lényegében a következő csoportokra oszthatók:

- a kesztyűsbábu, más néven zsákbábu, kézi bábu
- botbábu
- a pálcás bábu
- rögtönzött bábu

### *A kesztyűsbábu*

E bábufajta egyszerűbb változatának használata igen elterjedt. A bábjátzó a bábút (kesztyű- vagy zsákszerűen) a kezére húzza. A bábu törzsét tehát a kéz alkotja. Erre kerül egy háromujjas kesztyű. A hüvelyk, továbbá a kis- és a gyűrűsujj alkotja a bábu karjait, a középső és mutató ujj a bábu nyakát. E kéztartás (2-2-1 ujj) alkalmazása nem fárasztó (mint pl. az 1-1-1 ujj, pontosabban a hüvelyk, mutató és a középsőujjas megoldás). Előnye még az is, hogy a bábu forгатni tudja a fejét anélkül, hogy elfordítaná testét.

A tulajdonképpeni kesztyű, amelyre rá van erősítve a nyakrész karton hüvelye és a fej (esetleg külön kezek), nem képezi a bábu ruháját, csak a belső, ún. inget (vagy kesztyűt), mely a bábjátzó kezére simul. A ruhát külön kell elkészíteni és a kesztyű fölé húzni. A helyesen szabott (elégé bő) és különálló ruha csökkentheti a bábu vállrészének ferdeségét, melyet az emberi kéz formája okoz. Főleg arra törekedni, hogy a bábu és az ember közötti hasonlatosságot a ruházat segítségével (pl. tömések alkalmazásával) kifejezzük. A zsákbábu két kézzel mozgatott változata igen hálás megoldás akkor, amikor a bábszínpadon nagyságbeli különbséget kell a bábuval kifejezni (pl. kisgyerek-szülő, kismacimédve, stb.). A bábu testét az egymás mellett majdnem párhuzamosan tartott két felső végtagunk alkotja. A fejet a nyakrész nyílásába dugott két hüvelykujj tartja, a bábu kezét a zsákból szükségszerűen kidugott többi ujj képezi. Igényesebb kézhasználat esetén egyik kezünk ujjai rögzítik a fejet, így másik kezünk teljesen kidugható, tehát akcióképesebb.

### *A botbábu*

Méretét tekintve – aránylag nagy méretű. A fej nyakrészébe cca. 2 cm átmérőjű és cca. 25-30 cm hosszúságú botot rögzítünk úgy, hogy annak kb. 15 cm része kiálljon a fejből. E „nyelet” tartja kezében a bábszínész, s erre erősíthető a bábu vállrésze, illetve ruházata. A váll alatt található két nyílásból (szükség szerint) kidugható a bábszínész egyik keze, melynek segítségével a bábu gesztikulálhat, vagy kellékekkel dolgozhat. Láraibb hangvételő, széles gesztusokat kívánó

daraboknál bő redőzetű ruhát készítünk a botbábunak, a bábszínész keze (a ruha anyagával takarva) végezheti a bábú kezének szükségszerű mozgását.

A botbábú egyszerűbb (merevebb) formája a nyél meghosszabbításával jön létre. Ebben az esetben a nyél kb. 20 cm-el ér a paraván felső szélé alá, a bábút a nyél aljánál tartja a bábszínész. Ez a típus főleg gyermekegyütteseknél használatos.

Az utóbbi időben, legkisebbjeink bevált bábútípusa a kétdimenziós botbábúfajta, a síkbábú. Leginkább mégis a fakanálból készített bábú terjedt el. Technikája egyszerű, mozgatása aránylag könnyű és kitűnő eszköz a gyermek ritmusérzékének a növelésére.

### *A pálcás bábú*

Az embert anatómiaiailag a legjobban közelíti meg. Eredete szerint jávai bábunak is nevezik. Végeredményben a klasszikus vajang bábunak a módosítása. Ennél három pálcát találunk. Egy központit, mely az egész testen áthalad és magán hordozza a fejet és két másik pálcát, melyek a karokat mozgatják. Játék közben a végtagok nem mozogtak, a fej rögzítve volt. Ma a bábszínész egyik kezében tartja a fej fogantyúját, másikkal pedig a két pálcát (csempuritot) irányítja.

A pálcás bábú alapja a fogantyú, azaz a revolver. Ehhez rögzítődik a fej, valamint a kemény vállrész. Erre vannak erősítve két oldalt a felső végtagok (három részben: felkar, alkar, kézfej). A ráerősítés puha bőrcsíkokkal, drót forgópontokkal, de csuklósan történik. A revolveren elhelyezett fej lehet mozdulatlan (csak a testtel együtt mozoghat), vagy pedig csuklós és rügös (automata rendszerrel mozgatható jobbra-balra, előre-hátra). A bábú szerepeltetésének a követelményei szerint a csempuritot lehet a bábú kézfejére (de könyökére is) erősíteni. A jávai bábuknál a csempurit látható. Ez a megoldás gyakran zavarja a teljes illúziót. A csempurit indokolt álcázásnak több módját ismerjük:

a csempuritot semleges (fekete) vagy a háttér színének megfelelő színűre festjük, ajánlatos a csempuritot vékony acéldrótból (forrasztódrótból, esernyődrótból) készíteni,

a csempuritot lehet álcázni a bábú ruházatával is (bő ujjú palást, köpeny), vagy a bábú kezében levő tárggyal (bot, esernyő, lándzsa, stb.), amely leér a paraván felső szintje alá.

### *A rögtönzött bábú*

Leggyakrabban előforduló formája a tárgy- és terménybábú. Lényegében mindenből lehet bábút készíteni, csak meg kell találni az ötletet, annak hatásos

megoldását. A rögtönzött bábuval is játszhat az együttes, alkalmas kevésbé igényes, végeredményben rögtönzött produkciók előadására (pedagógiai bábjátzás, családi bábozás).

## A BÁBUK MOZGATÁSA – ANIMÁCIÓJA, MEGELEVENÍTÉSE

A bábszínház különlegessége – más színházi műfajokhoz viszonyítva – abban rejlik, hogy a bábszínpadon a cselekmény tolmácsolói a bábuk. A bábszínész – rendszerint – paraván mögött, láthatatlanul dolgozik. Munkája ezért tehetséget, fantáziát és a bábuk mesteri uralását igényli. Ehhez kell párosulnia a kellő invenciónak és a színházi átélésnek. Mindezt pedig – mint a színész, a darab és a közönség közötti kapcsolat megteremtésének eszköze – a látható bábu végzi. Minél színesebbek, hatásosabbak és meggyőzőbbek a bábu kifejező eszközei (azaz minél tökéletesebb és virtuózabb a bábszínész munkája a bábuval), annál teljesebben és mélyebben tárul a néző elé a darab belső, eszmei mondanivalója.

Tudomásul kell vennünk, hogy nincs pl. külön hivatásos és külön amatőr színházi dramaturgia, éppen úgy nehezen képzelhető el megkülönböztetett hozzáállás a bábszínészi teljesítményt, a bábmozgatást illetően is. A különbség talán csak a hivatásos művész rutinosabb teljesítményéből eredhet. Ezért természetes, hogy az amatőr bábjátzóknak is tökéletesen kell tudniuk a bábuk mozgatásának ábécéjét. Ez persze igényes gyakorlást követel. Ennek előfeltétele a szükséges elméleti alapok elsajátítása. Ami a gyakorlati részt illeti, tudnunk kell még azt is, hogy az önálló (pl. tükörben) végzett gyakorlás nem helyes, mert hiányzik a rendező, a tanító figyelő szeme, irányítása, aminek segítségével korrigálhatók és végül elkerülhetők az elkövetett mozgatási hibák, illetve azok okai (helytelen kéztartás, stb.).

Az alábbiakban a műkedvelő bábjátzóknál elterjedt kesztyűs bábuk mozgatási alaptörvényeit ismertetem. Szükségesnek tartom azonban megjegyezni, hogy ezek (kisebb eltéréssel) alkalmazhatók más típusú, alulról mozgatott bábuknál is.

### *Alapállás*

A bábszínész felhúzza bábuját a jobb (majd később a bal) kezére, és a megadott jelre (taps, sípszó, stb.) kidugja a paraván mögül. Néhány másodpercnyi kitartás

után a bábut lehúzza a paraván szintje alá. E műveletnél – bár egyszerűnek tűnik – ügyelni kell a bábu helyes magasságára (kb. térdig látható, azaz a csuklótól számított 7-10 cm) és tartására (kézfaj csuklótól kissé megtörik – előre, ujjak egyenesek, alkar merőleges minden irányból). A bábu megjelenését elvégezhetjük elől- és oldalnézetben (jobb, bal). Ennél a feladatnál a bábu szeme mindig maga elé néz, kezét pedig leszorítva tartja (kerüljük a kéz széttárását).

A rendező e gyakorlat közben (minden újabb megjelenésnél) ellenőrzi a bábu magasságát, nem tért-e el a hossz tengelyétől (előre, hátra vagy oldalra), és maga elé néz-e a bábu.

E gyakorlat kezdetben végezhető úgy, hogy a bábjátszó a paraván keresztlécét támasztékul használja. Így könnyebben szokja meg a helyes magasságot. Később azonban a bábu legyen a paravántól kb. 20 cm távolságra. E többször egymás után ismétlődő gyakorlat (a bábu megjelenése, majd eltűnése) közben a bábus megtanulja legyőzni (a felemelés pillanatában jelentkező) idegességét és az ismétléssel járó fáradtságot.

### *Fejforgatás*

A gyakorlatot az alapállásból kiindulva végezzük, előbb a paravánhoz támaszkodva, később tőle távolabb (20 cm). Kezdetben csak egy-egy fejmozdulatot végeztessünk (fej elfordulva balra, jobbra, le és hátra) úgy, hogy a gyakorlat végén a fej mindig visszatérjen az alapállásba. Eleinte egymás után, később cserélgetve végeztessük a gyakorlatot. Ezután ajánlatos két-két gyakorlatot összekapcsolni (pl. a fej elfordítása balra-le, jobbra-fel, stb.).

E gyakorlat célja az, hogy a bábszínész megtanulja második és harmadik ujjával uralni a bábu fejét úgy, hogy a fej mozgásával a bábu törzse ne mozogjon. Lényeges, hogy e mozgás (fej elfordulás) folyamatos és ne szaggatott legyen. Előrehajlásnál ügyelni kell arra, hogy a fej mozgását csak az említett két ujj, a kézfaj előrehajlítása nélkül végezze.

A fej tökéletes mozgatásának elsajátítása fontos, mert kiindulópontja a test vagy a kezek mozgatásának (gesztus, lehajlás, stb.).

### *Törzshajlítás*

Az alapállásból kiindulva egyenként kell gyakorolni a bábu törzsével az előre, hátra, valamint a jobbra-balra hajlást (az utóbbi kettőt mérsékelten, erőlködés nélkül kell végrehajtani, hogy ne lássék erőltetettnek).

Ennél a gyakorlatnál fontos a kéz és a csukló fellazítása, hajlékonyságának fokozása olyan mértékig, hogy a színész elsajátítsa a könnyed, lágy, görcsösség nélküli mozgulatót. Törzshajlítás közben a színész könyökének állandóan egy

helyben (egy magasságban) kell maradnia úgy, hogy alkarjának tengelye ne változtassa eredeti helyzetét.

Itt is igyekezni kell kerülni a leggyakoribb hiányosságokat: a bábu ferde tartását és az azzal összefüggő süllyedést. Mindkét esetben a hibát az elégtelenül fellazított (kemény) csukló okozza. Ennek eredményeképpen a bábu csúnyán elferdül (előrehajlás helyett a paraván alapjával és eredeti hossztengelyével csaknem 45 fokos szöget alkot).

Lényeges kipróbálni és elsajátítani a különböző mélységű előrehajlásokat, mivel a meghajlás is lehet sokféle (hódolatteljes, gúnyos, idétlen, stb.). Minősége (funkciója) szerint változik a meghajlás mélysége és ideje is.

A törzshajlításnál a kezeket ismét a testhez szorítva tartjuk, a hátrahajlás kivételével (akkor a kezeket széttárjuk).

### *Leülés és lefekvés*

A *leülés* első két fázisának elsajátítása a feladat elvégzésének az alapja. Ez főleg a lefekvésre vonatkozik, mivel a leülés annak utolsó előtti szakasza (kivételt képez a rendezőileg vagy színészileg megokolt „leesés”, melyre az alább leírt utasítás nem vonatkozik).

E gyakorlatok elvégzésének alapfeltétele ismét a hajlékony kézfej és csukló. Kedvező esetben kezünk a bábu tökéletesen hajló törzsét képezi, csuklónk pedig (kézfejünk leszorításánál) exponáltan kidomborodva a bábu fenékrészét (ülepét).

A leülés gyakorlatát az alapállásból kezdjük azon a helyen, ahol a bábu majd leül. A mozgás első szakaszában kezünk csuklóban (kinyújtva) 45 foknyira előrehajlik. A második fázisban kezünket e helyzetből hátra és lefele húzzuk, hogy csuklónk (a bábu anatómiai ülepe) a leülés helyére kerüljön. A mozgás harmadik szakaszában az előrehajlított csuklónkkal visszatérünk az alapállás helyzetébe. E feladatot a bábu testhez szorított kezeivel eleinte szakaszonként gyakoroljuk, majd fokozatosan összekötjük, míg el nem sajátítjuk a könnyed, folyamatos (nem szaggatott) leülést. A leülés hatásosságát növeli, ha a bábu kosztümjét az utolsó fázisnál térdmagasságban (másik kezünkkel) kifeszítjük. A felállás ismét kézfejünk (tulajdonképpen a bábu törzsének) előrehajlásával kezdődik, majd a bábút kiindulási helyére emeljük (előre-felfelé történő mozgással), végül az eredeti magasság elérése után kézfejünk az előrehajlásból kiegyenesedik.

A leülés ritmusa lehet különböző. Igazodhat a szereplők korához (fiatalnál gyorsabb, öregnél lassúbb), vagy a helyzet hangulata szerint (pl. szomorúság-lassúbb, meglepetés-gyorsabb). E színpadai tényezőktől függően alakítja ki a helyes mozgást a bábszínész.

Gyakran előforduló hibának számít a leülésnél a bábú részbeni „sima” lemerülése a paraván szintje alá anélkül, hogy előrehajolna.

Igen játékosan és természetesen hat, ha a bábú mielőtt valahová leülne, rátekint a kiválasztott helyre (főleg ha ismeretlen környezetben ül le). Persze, ezt sem szabad sablonszerűen megkövetelni, hiszen vannak olyan pillanatnyi helyzetek, amikor a körülnézésre nincs idő vagy lehetőség (meglepetés, hátralökés, csalódás, stb.).

*Lefekvés.* Ezt is az alapállásból kiindulva végezzük el. A bábú leül, majd törzsével hátrahajolva vízszintes helyzetbe kerül. Így fektetjük le a paraván peremére (vagy az ágyra) ügyelve arra, hogy a bábú feje végezze be az egész mozdulatot (tehát előbb kerül a paravánra a bábú törzse, s csak ezután a feje). Felállásnál a mozgás fázisainak a sorrendje fordított. A bábú keze különben itt is testhez szorított, vagy pedig a kellékekkel dolgozik (pl. leülése után előrehajlásból magára húzza a takarót, majd lefekszik).

A bábú fekvése a bábszínész számára nem kellemes helyzet. Tökéletes végrehajtásnál ugyanis a bábszínész kénytelen erőteljesen felfelé nyomni (könyökben hátrahajló) felső végtagját, hogy a bábú minél nagyobb része kerüljön a paraván fölé (fekvő helyzetbe). A minimális mértékű lazítás is a bábú alsó részének süllyedését eredményezné.

E gyakorlatnál tehát ügyelni kell elsősorban a bábú süllyedésének a kiküszöbölésére, továbbá arra, hogy a bábú fejének lehelyezése folyamatosan történjék.

A fentebb leírt módhoz hasonlóan elvégezhető a bábú oldalra fektetése is. Háton fekvésből elfordítjuk a bábút (felső végtagunk alkarját és kezét) 90 fokkal jobbra vagy balra.

Hasonlóan kerülhet a bábú hasonfekvésbe – azzal a különbséggel, hogy nem 90, hanem 180 fokkal fordítjuk meg (ismét elsőnek a fej kezdi a mozdulatot). Tökéletes illúziót kelt, ha csuklónkkal hullámozó mozdulatokat végzünk, melyek mélyen alvó lélegzetvételét jelzik.

Hátonfekvésnél csuklónk, illetve tenyerünk ritmikus emelésével jelezhetjük a mélyen alvást. Ügyelni kell arra, hogy az alvó bábút ne fordítsuk arccal a közönség felé (ne mutassuk állandóan nyitva tartott szemét).

### *Letérdelés*

A gyakorlatot megint az alapállásból kiindulva végezzük – a leülés első szakaszához hasonlóan (a bábú törzsével hátrahajol). A mozgás következő fázisa a leüléssel ellentétes: a bábút előre is levisszük úgy, hogy csuklónk a paravánhoz viszonyítva kb. a bábú térdmagasságába kerüljön. A befejező

szakasz olyan, mint a leülésnél: a bábu törzse térdelő helyzetben kiegyenesedik. Ha a bábu kosztüme elég bő, akkor annak kifesztésével (hátral) jelezhetjük a térdelő bábu sarkát, ezzel is emelve a feladat hatásosságát.

### *Fordulatok egy helyben*

Kezdetben az alapállásból kiindulva végezzük a bábuval negyedfordulatokat, azután félfordulatokat és végül ún. „hátra arcot” (jobbra és balra egyaránt). Ha e gyakorlatokat már elsajátítottuk, kíséreljük meg a 360 fokos megfordulást mindkét irányban. Hangsúlyozom, hogy a bábunak a fordulatok elvégzésénél eredeti helyén kell maradnia (tehát ott, ahol a mozgás elkezdődött). A megfordulás néhány pillanatnyi nyugalmi állapotot követel. Ez arra jó, hogy ellenőrizhessük, vajon a bábu tartása és helye helyes-e. Minden gyakorlatot azért próbálunk két irányba, mivel a bábuval a színpad különböző helyén mindig arccal a közönség felé kell megfordulni. Persze, vannak kivételes esetek is, amikor szándékosan fordul a bábu háttal a közönségnek. Ez akkor történik, amikor ez az „elfordulás” a drámai személy érzelmét, hangulatát segíti kifejezni.

E gyakorlat – főleg a fordulat befejezésénél előforduló – hibája a magasság be nem tartása és a bábu ferdesége. A legtipikusabb hibát viszont akkor követjük el a bábuval, ha nem tartjuk be a fejezet címében is hangsúlyozott „helyben fordulást”. Ilyenkor ugyanis a bábszínész marad állva, és a bábu az ő feje fölött végez negyed, fél vagy egész körmozgást. E furcsa „sétálás” magyarázata az, hogy az alkar forgatásával csak igen kisfokú fordulatot lehet a bábuval végrehajtani. Nagyobb (180 fokos) fordulatnál karunkat már nem tudjuk jobban kifordítani, s ezért a mozdulat befejezésénél egész testünkkel segítünk.

Tudnunk kell, hogy minden fordulás alapvető feltétele az, hogy a bábút mozgató színész mindig a bábu felé fordulva maga mozogjon úgy, hogy a bábu fordulata (az eredeti helyen) hiteles és tökéletes legyen. Más szóval arra kell ügyelnünk, hogy a bábu a hossztengely körül, egy helyben forduljon. A végrehajtással összefüggő körmozgást az végzi el, aki a bábút mozgatja anélkül, hogy a hossztengelye az eredeti helyéből kitérne, más szóval a bábszínész változtatja a helyét egy képzelte kör peremén, melynek középpontját a kezére húzott bábu alkotja.

A helyben végzett fordulatokat a gyakorlat tökéletesítésénél kössük össze a fej elfordításával. A bábu jobbra vagy balra fordítását tehát helyesen mindig úgy kezdjük, hogy előbb a bábu feje fordul el a szükséges irányba, s csak ezután a bábu törzse.



## *Járás és futás*

A bábu mozgatásának legigényesebb feladata közé tartozik a járás, hiszen a figura karakterének (érzelmi, hangulati állapotának) szoros kiegészítője. Végeredményben nincs pontos receptünk arra nézve, hogyan oldjuk meg a szerep kívánta jellegzetes járást. Ez egyéni dolog.

Vannak színészek, akik járás közben maguk igyekeznek úgy mozogni, ahogyan a bábunak kéne járnia, tehát saját testük mozgását viszik át a bábu testére. Ez a módszer elfogadható, mert a bábu a szükséges karakterisztikus járást a bábszínész testének mozgása csak elősegítheti. Ennek ellenére tanácsos elsajátítani a bábu járásának alapjait is.

A gyakorlat első szakaszában a bábút alapállásban tartva különböző irányban járjuk be a színpadot. Közben arra ügyelünk, hogy saját lépésünk ritmusát könnyedén átvegye a bábu mozgása (amely itt inkább az ún. „úszáshoz”, s nem a járáshoz hasonlít). Fontos, hogy a bábu is mindig a megfelelő irányban haladjon (az orra irányában!), s ebből ne térjen ki, valamint az is, hogy megőrizze egyenletes magasságát és alapállási helyzetét (merőleges alkar, enyhén előredűlt kézfej).

A gyakorlat második fázisában álló helyzetben próbáljuk a járás két alapelemét. Az elsőt a bábu könnyed és kisméretű egyenletes „ívszerű” megemlése és süllyedése képezi, amely megfelel a járás (lépések) ritmusának. Ehhez párosul – lépésenként – a bábu testének ritmikusan történő enyhe oldalra fordítása (jobbra és balra) és fejének enyhe bólogatása. E gyakorlat nem görcsös, merev, hanem laza csuklóval kell végrehajtani. Csak így lehet a bábu járása természetes.

A járás két fázisát külön-külön kell gyakorolni, s csak azután tanácsos összekötni a két gyakorlatot. Arra kell azonban ügyelnünk, hogy a végeredmény (a két fázis szinkronja) a jellegzetes járás kialakítása legyen.

A próbák harmadik szakaszában áttérhetünk az egyhelyben járástól a normális, előre haladó járásra. Különösen ügyeljünk majd az egyes lépések megfelelő hosszúságára (a figura karakterének megfelelően) és egyenletességére.

Végezetül leírom a bábu járásával összefüggő változatokat:

*Futás.* Lassú vagy gyors futásba lépéstől kerül a bábu, a mozgás és a ritmus fokozatos felgyorsításával. Mind a bábu járásánál, mind a futásnál különösen arra ügyeljünk, hogy ne keletkezzék egyenletesen hullámzó mozgás (egyforma hosszú felső és alsó ívű hullám). Ez nem hat természetesen. Az alsó ív (amely a talajra való lépést jelzi) rövidebb.

*Háttra felé járás.* Hasonlóan történik, mint amikor a bábu előrelép, csak ellenkező irányban és úgy, hogy (lépésenként) a bábu törzsével (csuklóban

megtörve) előre hajlik. Ne feledjük, hogy hátrafelé a bábuval csak igen indokolt esetben mozogjunk.

*Lejtőnjárás.* Dombra (lejtőre) fel és dombról (lejtőről) le a bábút úgy tartjuk, hogy annak hossz tengelye enyhén előre dőljön. Ha viszont a bábu a lejtőn lefelé lassan halad, akkor a testét kissé hátra kell dönteni.

*Lépcsőjárás.* Lényegében hasonlít a dombon való mozgásra, azzal a különbséggel, hogy a bábu törzsének előrehajlása a lépcsőre lépés fázisában még kifejezőbb legyen. Fontos, hogy a lépcsőre lépéssel olvashatóan jelezzük az egyes lépcsőfokokat, valamint azt is, hogy – a lejtőn való járáshoz hasonlóan – a bábu szemével kövesse a talajt (előre, maga elé és le nézzen) legalább közvetlenül a mozgás megkezdése (az indulás) előtt.

*Fordulatok járás közben.* Ezt a feladatot hasonló mozgási elemekkel oldjuk meg, mint a helybeni fordulatokat. Csupán arra kell ügyelnünk, hogy a bábu az irányváltoztatást ne mozgás közben, hanem helyben végezze el, s csak azután folytassa útját a megváltozott irány felé.

*A gyerekekre jellemző gyors járás* akkor keletkezik, ha a bábu ugrálósan jár. Ilyenkor kifejezettebb az ív-mozgás (fel és le), melyet ajánlatos lépésenként ritmikus fejmozgással (bólogatással) kísérni.

A komoly, felnőtt járást a lassúbb és hosszabb lépések jellemzik, miközben a bábu a jobbra-balra történő mértékletes mozgása szokott érvényesülni.

*Öreg, elfáradt ember járását* úgy játsszuk, ha a bábu lépés közben jobbra és balra ingadozik (azaz hossz tengelye ellenkező irányba tér ki, mint amerre fordítjuk lépés közben a bábu törzsét. Ezt a fajta járást a lépéseket kísérő lassú fejbólintgatás jellemzi (az öreg, fáradt embert játszó bábu fejének tartása már az alapállásnál is a megszokottnál kissé előrehajlott).

*Alattomos járás.* Ezt a bábu törzsének szabadabb, illetve túlzottabb hajlongásával jelezzük, kézfejünk exponált váltakozó mozgásával, amit könnyed, hamiskás, táncoló lépésekkel kísérünk.

Igen fáradt, beteg, vagy lelki megrázkódtatást szenvedett ember járása szaggatott mozgású. Más szóval az egyes, esetleg különböző hosszúságú és irányú lépéseket pillanatnyi megállásokkal szakítjuk félbe. Járás közben a bábu hossz tengelye előre dől.

*Sántítás.* A legegyszerűbben úgy keletkezik, ha járás közben a bábút hossz tengelye körül csak egy irányba fordítjuk, vagy döntjük. Tökéletesebb megoldása abban rejlik, hogy a „sánta” láb oldalán a bábu lépése kisebb és a lépések között másodpercenyi megállás van. Az egészséges láb lépése viszont hosszabb, folyamatos. A sánta lábon való lépésnél a bábút egy kicsit lehúzzuk.

*Részeg ember járása* lényegében hasonlít az igen fáradt, vagy beteg ember

ingatatg járásához. A különbség annyi, hogy ebben az esetben a bábu törzse lépésenként váltakozva más és más irányba tér ki útjából, törzsét (csuklóban is) ide-oda mozgatva (eltúlozva). Így jön létre az ún. imbolygó, bizonytalan járás. A járáshoz szükséges hozzátenni, hogy az említett fejbólongatás nem a fej külön mozgatásával, hanem a csukló lazaságából eredő természetes mozgással érhető el.

### *Bukfenc*

A bukfencet a bábu alapállásból végzi el. A bábu közvetlenül a paraván mellett áll, oldalával a nézőtér felé. A bábszínész a bábuval szemben helyezkedik el. Kézfejét jó mélyen lehajtja (a bábu mélyen előrehajol) úgy, hogy a bábu feje a paraván lécét érintse. A bábszínész hirtelen felnyomja kezét csuklóban (és egy lépést tesz a bábu felé) 180 fokban fordulattal. E gyors mozdulat eredményeképpen a bábu egy pillanatra eltűnik a paraván léce alá, (ez a bukfenc), majd egy lépéssel előrébb megjelenik. A feladatot úgy kell elvégezni, hogy a néző ne vegye észre, hogy a bábu a bukfencet tulajdonképpen nem végezte el. Ezért szükséges a gyakorlathoz a megfelelő („szemfényvesztő”) gyorsaság.

### *A bábu lelkiállapotának jelzése mozgással*

Annak ellenére, hogy a kesztyűs bábu (mint a bábuk általában) nem rendelkezik mimikával, mégis képes (érthetően) jelezni a színpadi szituáció által megkívánt lelkiállapotot. Tudja jelezni, hogy fél, szégyenli magát, örül, meglepődik, stb. A meglepetését úgy érzékelteti, hogy egyik kezével megtámasztja fejét, miközben azt egyik oldalról a másikra fordítja. Ha a bábu a fejét lehajtja és kezébe „temeti”, akkor azt jelzi, hogy szégyenkezik (közben szintén forgatja az előbbihez hasonlóan a fejét). Ugyanez darabosabban végrehajtva, és hanggal kísérve, sírást jelez. A nevetést a bábu széttárt karokkal, hátrafele hajolva (a kacagás ritmusában) jelzi. Rendszerint a bábszínész tehetségén és ügyességén múlik, mennyire, és hogyan tud a bábuba lelket „lehelni”. Általában érvényes recept a belső érzések kifejezésére végeredményben nincsen.

### *Állatbábuk mozgatása*

Az állatbábuk mozgatásának elsajátításánál az állatok valódi életéből kell kiindulnunk. El kell lesnünk – úgymond – szokásaikat, „gondolkodásmódjukat”, jellegzetes tulajdonságaikat. Ezek ismerete az egyes állatokra jellemző mozgatási alaptörvény. Azt is számításba kell vennünk, hogy sok esetben perszonalifikált megoldáshoz kell folyamodnunk, mert a szerző a darabjában szereplő állatokat emberi tulajdonságokkal ruházza fel (olyan cselekményt végeztet velük, amely

az emberre jellemző). Ennek ellenére az állatok mozgását mindenekelőtt a két hátsó lábon történő jellegzetes ugrálásuk jellemzi.

A gyakorlat sikeres végrehajtásának feltétele, hogy a járást mentesítsük azoktól a mozgatási segéd- (kiegészítő) elemektől, amelyek az emberek járását jellemzik. Mindezekből csupán az alapelemet, a fel-le mozgást hagyjuk meg. Ezt alkarunk felemelésével és süllyedésével érjük el úgy, hogy a felfelé történő mozgás nagyobb és szaggatottabb ritmusú (ilyen pl. a nyulak jellegzetes ugrálása).

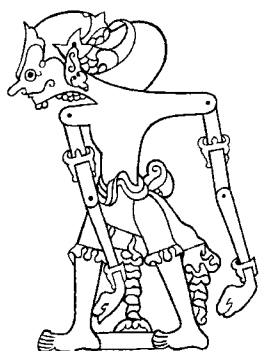
### *A bábu tekintete*

A bábu megelevenítésének fontos része a bábu tekintete. A bábu ilyen értelemben vett színpadi jelenléte akkor természetes, hiteles és meggyőző, ha a bábu – egy pillanatnyi helyzetváltozásban – nemcsak néz, hanem lát is. Ez azt jelenti, hogy pl. arra szegezi tekintetét, akihez beszél, vagy arra, amit figyel, ami tehát az adott momentumban a lényeges (kiemelt). Azt már tudjuk, hogy a bábunak nincs arcjátéka. De nincs lehetősége az emberhez hasonlóan használni a szemét sem. Anatómiailag szeme az orra irányába néz. Hogy a bábu lásson, és észrevegyen, vagy tekintetével kövessen valamit (vagy valakit), azt a fej, illetve törzsének megfelelő irányban és mértékben való elmozdulásával (elfordításával) érjük el.

A bábu tekintetének helyes elsajátítása a következő gyakorlat segítségével történhet: Egy bábos csempurit végére erősített lepkét (szalagból kötött maslit) mozgat különböző irányba (szabálytalanul, váltakozva és ritmusváltással fel-le és oldalra). A bábu – helybenállva – szüntelenül követi tekintetével (azaz orrával) a repülő lepkét.

E fejezet elméleti jellege szolgáljon alapul a bábu mozgatásának gyakorlati elsajátításához. Csak ez a helyes út vezethet az eredményhez, a végső sikerhez. Nem elég csak az elméleti tudás, ha nem párosul gyakorlati ismeretekkel és fordítva. Gyakorlati tudásra elméleti alap nélkül nem lehet szert tenni. Ez az állítás általános érvényességű, mégis e fejezetnél a legidősebb. Azért említem, hogy átsegítse majd Önöket az első „szárny-próbálgatások” holtpontján, mivel a bábjáték ábécéjéből a bábu mozgatása kulcsfontosságú.

## A BÁBJÁTSZÁS JELLEMZŐ FIGURÁI



Ceylon (Sri Lanka), Burma, Indonézia a wayang (vajang) rendszerű, orientális típusú népi bábuk hazája. Pontosabb, lexikális meghatározás szerint „maláji pálcás bábukkal bemutatott jávai bábszínjáték”. Jávai eredetükre utal e bábtípus cseh elnevezése, a „loutka

javajka”. Kétféle változata van. A vajang PURVA – sík árnyjátékbábu és a vajang GOLEK – plasztikus (térhatású), alulról mozgatott bábu. Felső végtagját a kezéhez erősített pálca segítségével mozgatjuk. Az utóbbi típus elterjedt Európában is.



Gazdag hagyományavánabábjátékának Kínában is. A népi bábjátékhős: Kvo. Legismertebb a kínai árnyjáték. Itt a „lepedő” nem teljesen merőleges, a fényforrás a bábjátékos feje fölött van elhelyezve, a bábút egyes testrészeihez vízszintesen rögzített vezérlőpálcák hozzák mozgásba.



A török hős, az arab népi figura: Karagöz, az erő megtestesítője. Újabban átlátszó, színes műanyaglemezekből készítik testrészeit.



Vietnam falvaiban divatos az ún. „vízi bábjáték”. A bábos legalább derékig áll a vízben, a bábukat pedig a víz alatt irányított botokkal hozza mozgásba.

Vándorkomédiások egyik hatásos mutatványa volt a bábáncoltatás. Hangszeres zenei kísérettel a zsinórra erősített bábu egyszerű, ritmikus mozgásával közönségsalogatónak használták vásári árusok, kuruzslók és alkalmi „kisiparosok”.



Polichinelle

A népi bábjátszás fejlődését elősegítették a búsúkon, vásárokon fellépő mutatványosok. A „commedia dell’arte” (a rögtönzött vígjáték) hagyományait követve szórakoztatták alkalmi közönségüket. Ismertebb képviselőik egyike Polichinelle (polisinel) a franciák kedélyes, fecsegő, kissé iszákos bohóca. A Punch (pancs) az angolok népszerű népvédő figurája, vagy az orosz Petruska.

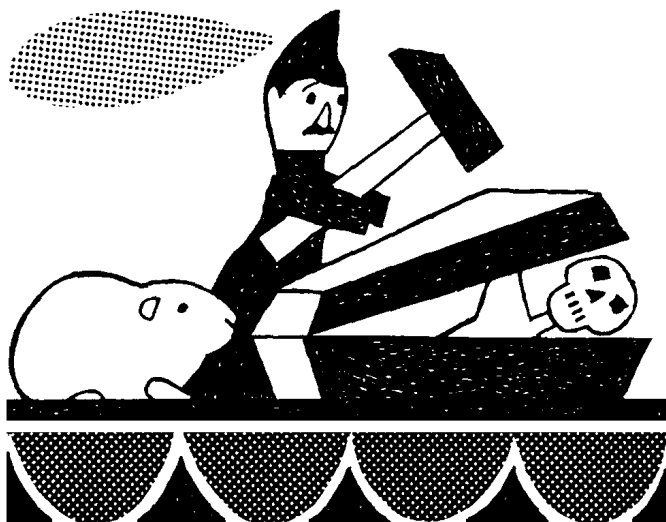


Punch



Petruska

Népszerű komédiás volt a magyar Vitéz László, valamint a franciák későbbi pol-gári bábhőse: Guignol (ginyol). Továbbá a német Hancwurtst és az osztrák Kasperl, valamint ennek későbbi utóda, a cseh Kaspárek. Ebből lett a szlovák Gasparko. Ezek a kesztyűs bábuk teremtették meg országunként a vásári bábjátzás alapjait és hagyományát.



Vitéz László



Guignol



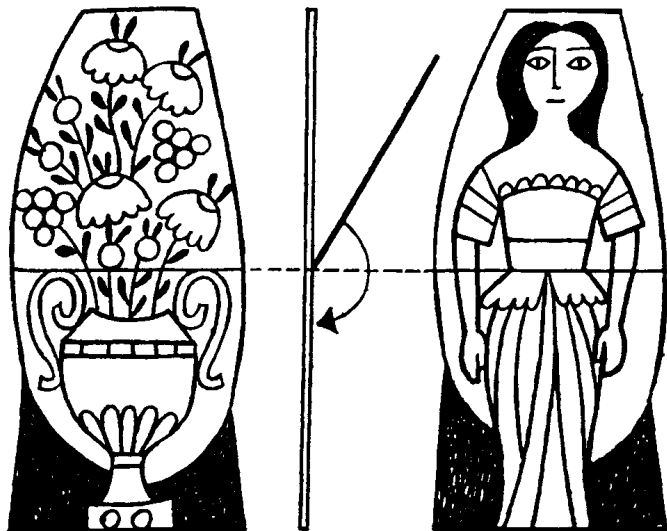
Páncélos lovag

Ekkor keletkeztek az Olaszországban közkedvelt szicíliai „romantikus marionett-játékok”. Szereplőik a Nagy Károly körül csoportosuló páncélos lovagok voltak.

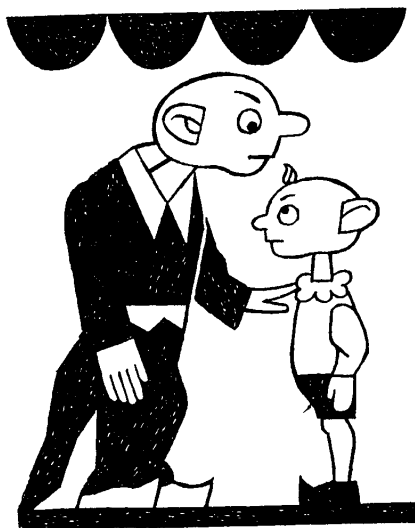


A cseh Kaspárek 30-60 cm magas marionett figura. Sajátos szerkezete varieté és cirkuszi műsorok ünnepelt csillagává avatta.





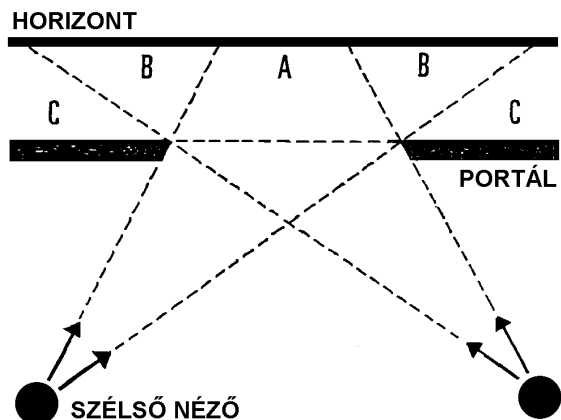
Ezen az ábrán egy érdekes trükkös megoldás látható. A síkbábu különleges szerkezete villámgyors metamorfózis (átalakulás) létrehozását teszi lehetővé. A virágdekoráció hirtelen – a test közepén elhelyezett tengely körüli átfordítással – leánnyá változik.



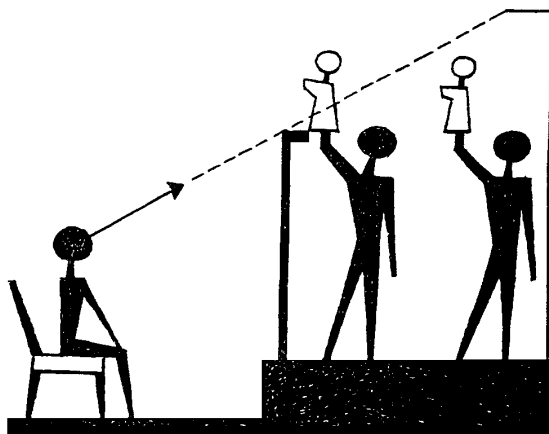
A cseh bábjátszás újkori, immár világhírű kettőse Spejbl és Hurvínék.

Spejbl – az autoritatív, lassú és konzervatív gondolkodású apa, partnere Hurvínék, az élelmes, kíváncsi, csintalanul szemtelen típusú gyerkőc. Ismert nevüket viselő prágai bábszínház, melynek alapítója Jozef Skupa volt.

## TECHNIKAI ÉS TECHNOLÓGIAI SZABÁLYOK

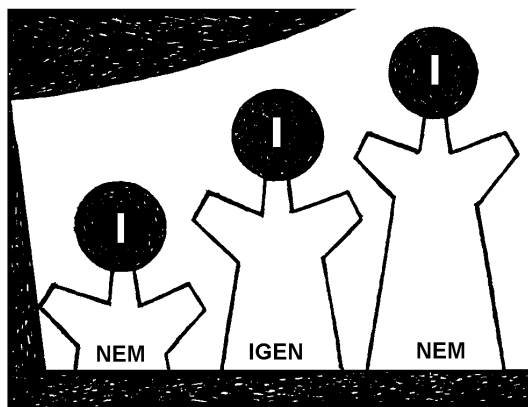


Az alaptér kialakításánál ajánlatos mindig alaprajzot készíteni 1:20 méretarányban. Ekkor figyelembe kell venni a nézők látószögét, elülnézetből és oldalnézetből. Elülnézetnél döntő az első sor szélén ülő néző helyzete, oldalnézetnél pedig az első sorban ülők látási viszonyai (lásd A rendezés című részt).

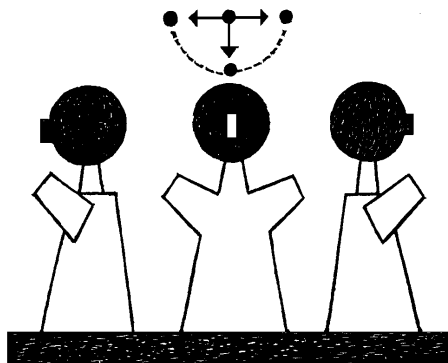


Az alulról mozgatott bábuknál arra is kell majd ügyelni, hogy a hátrább szereplő bábuk is láthatók legyenek. Ilyenkor a bábos egy kissé magasabbra nyújtott kézzel animálja a bábút, vagy megfelelő magasságú állványon áll.

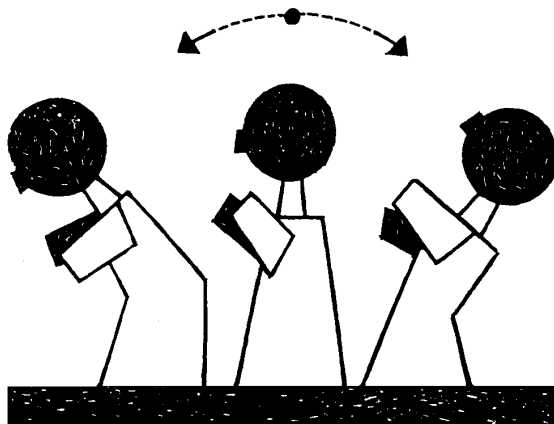
A bábu megelevenítését úgy kell elvégezni, hogy a bábos felemelt felső végtagjának alkarja merőleges legyen. Ebben a helyzetben gyakoroljuk (próbáljuk) pl. a tapsolást, integetést (zenére!), az oldalhajlást, fordulást, hátrahajlást mind a két kezünkkel. Az utóbbi mozgást csuklóban végezzük, nem pedig az alkar természetellenes előre-hátra döntögetésével.



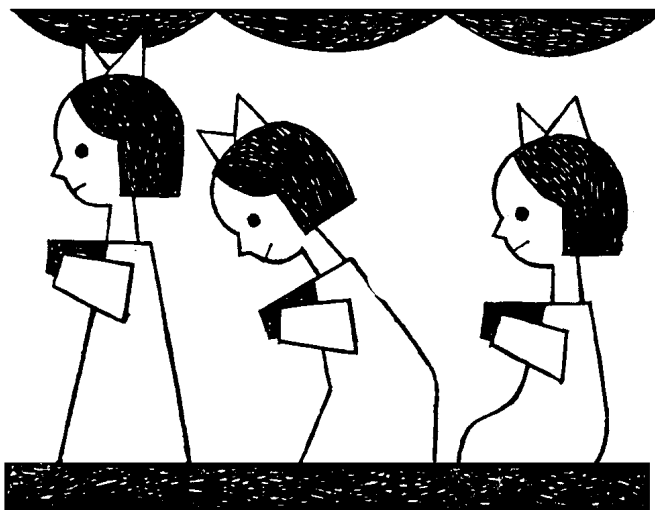
A bábu előlnézetből. A parván felső széle, azaz a színpadnyílás alsó magasságában látjuk a bábu helytelen (alacsony), helyes és helytelen (túl magas) helyzetét (alapállás!).



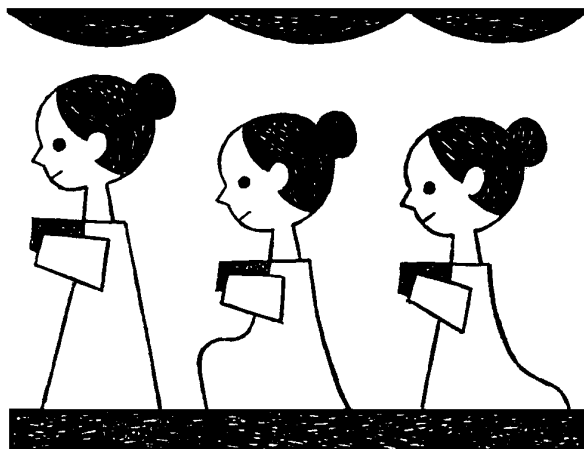
Gyakoroljuk a helyben végzett negyed-fordulatokat (jobbra és balra). Aztán a félfordulatokat – mindkét kezünkkel felváltva, majd egyszerre (a bábos néha egyszerre két bábút is mozgat!). A feltartott alkar merőleges, a bábu nem dől egyik oldalra sem. A csukló kb. 10 cm-rel van a parván felső része fölött.



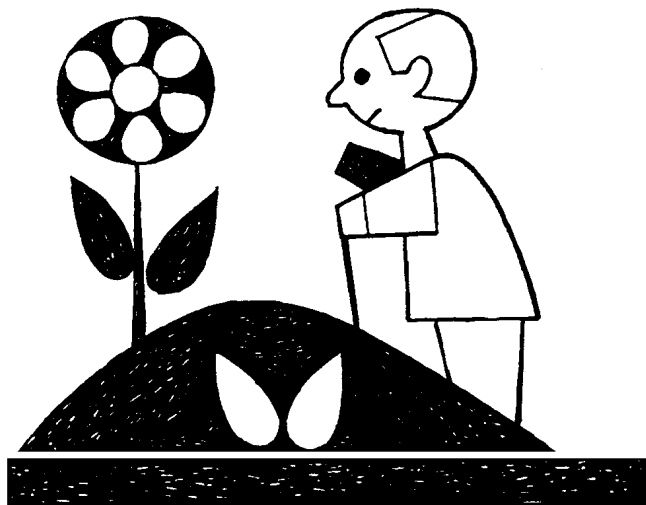
Itt az előre-hátra hajlás helyesen elvégzett mozdulata látható. A végrehajtás után mindig visszatérünk az eredeti helyzetbe. Majd 4 ütemben végzett körzés következik. Az előrehajlás legyen mély, csuklóból kell elvégezni (nem az alkar elmozdulásával!).



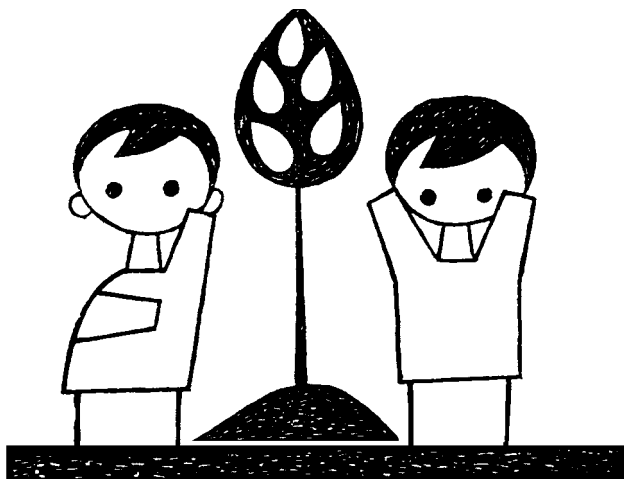
A leülés fázisai (oldalnézetből): alapállás, előre hajlás (ugyanabban a magasságban), a bábu hátrálása és süllyedése csuklóig, majd kiegyenesedés. Felállásnál az egyes fázisok sorrendje fordított. Leüléskor a bábu szoknyáját elől kissé megemeljük (térd!).



A letérdeplés fázisai: A második fázisban a bábút nem hátra, hanem kissé előrébb helyezük. A térdelés befejezésekor a bábú szoknyáját hátul kissé megemeljük. Az előbbi két gyakorlatot addig tanuljuk, amíg a mozgás nem lesz folyamatos!



A bábú mozgása (járása) emelkedőn (könnyed előrehajlás, megemelés).



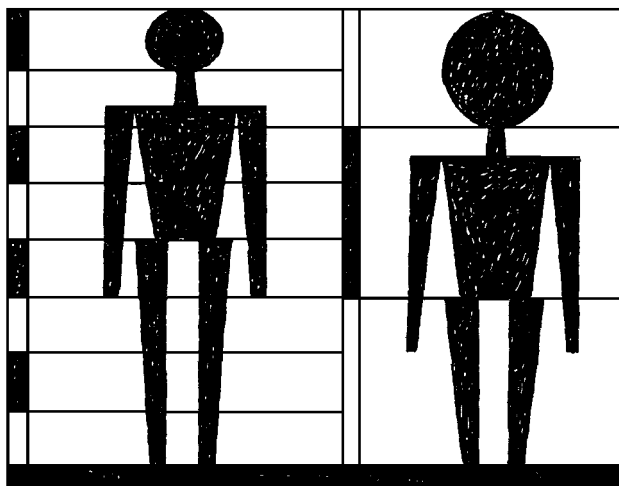
A bábu lelkiállapota. Gondolkodás: az egyik kéz az áll magasságában érinti a fejet. Szégyenkezés: a fej a két kéz között, majd lassú megfordulás – a bábu a közönséghez háttal áll. Sírás: ugyanez, a bábút kissé remegtetjük.



Kellékhasználat: a kalapács a bábuhoz viszonyítva nagy, különben a néző alig venné észre. A szög méretes nagysága is látható az ábrán.



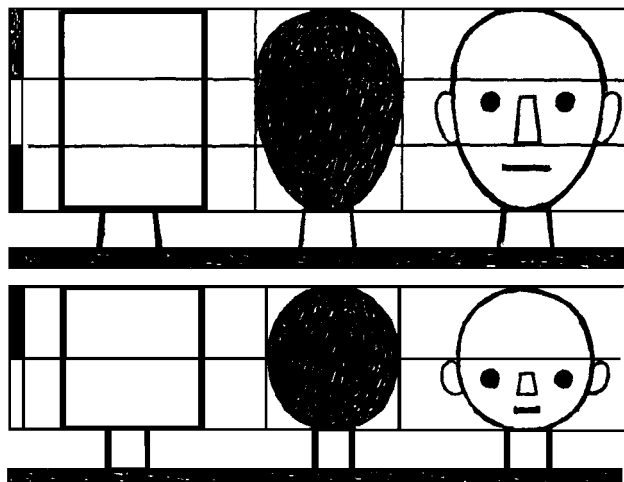
Itt is a kellékhasználat módját példázza az ábra. A seprű esetében nem használhatunk valódi nagyságút (mint a kalapácsnál), mert az a bábunál aránytalanul nagyobb. A „bábu” a kelléket csuklóból indított mozgással animálja (nem az egész testével).



A bábu képzőművészeti jellegének vonatkozásai:

A nagy bábu a színpadteret optikailag kisebbítheti. Az embernél a fej magassága a test magasságának  $\frac{1}{8}$ -át alkotja. A derék kb. a testmagasság

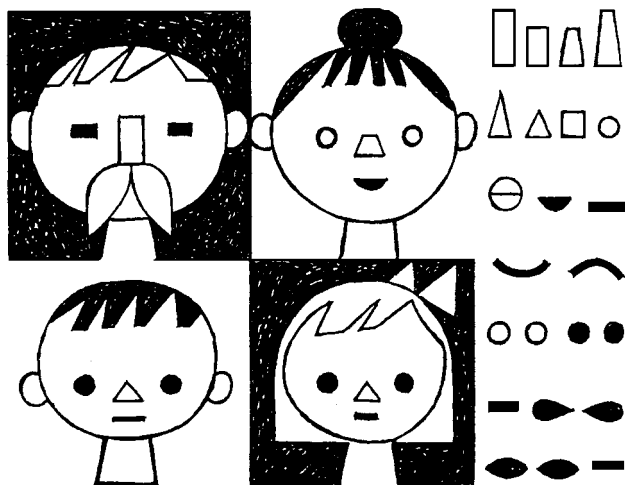
felében van, a kéz a comb feléig ér. Ezeket az arányokat a népi (vásári) bábosok többnyire betartották. A „mai” bábuk hangsúlyos része a fej, mert a nagyobb térfogat több lehetőséget ad az arc jellegzetes részeinek kiemelésére. A bábu dereka az álla és a talpa közötti távolság felében van. A bábu keze aránylag hosszú, így biztosítja a kifejezőbb mozgást (gesztus).



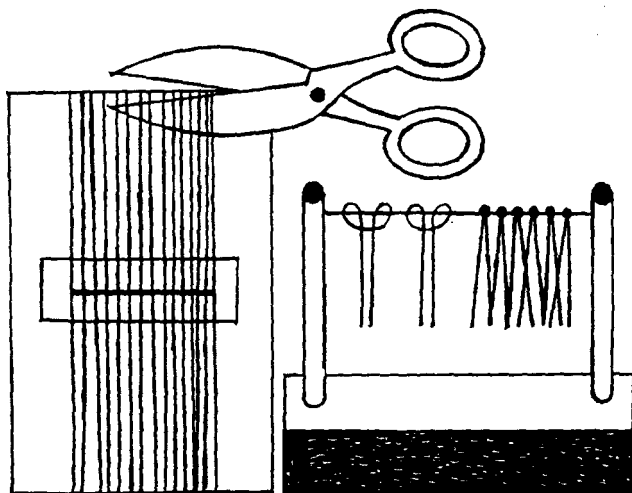
A felnőtt ember fejének körvonalát előlnézetben (en face) téglalapra rajzolhatjuk. Oldalainak aránya 3 : 4. Oldalnézetben (en profil) 4 : 4 aránnyal. Ha a téglalapot három egyenlő részre osztjuk, a felső részben van a homlok, a középsőben az orr, szem és a fül, az alsó részben a száj.

Az ábra szemléltetően mutatja a felnőtt- és gyermekbábu feje, illetve arca közötti különbséget.



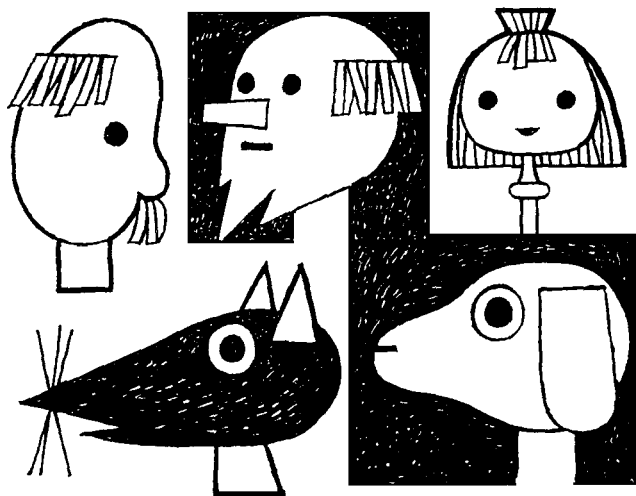


Az ábrán a bábú arcreszésének tervrajza látható. A fej körvonalába rajzoljuk az arc jellegzetes részeit. Ennél jobb megoldást képeznek a színes papírból kivágott részek. Ezek helyét addig változtatjuk, amíg nem érünk el kedvező megoldást.



A parókák készítésének anyaga lehet színes pamut, gyapjú vagy szilonszál, rafia, faháncs, szalag – de sohasem valódi haj. A pamutot az ábra szerint kivágott

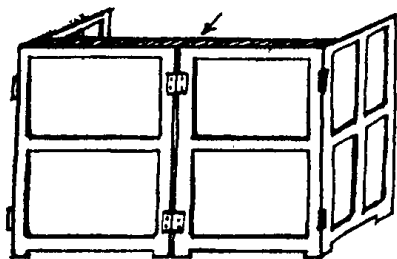
keménypapírra tekerjük (alakja: megfelelő nagyságú téglalap). A karton közepén nyílás van, itt varrjuk át néhányszor a pamutszálakat, majd elvágjuk, végül a bábú fejére ragasztjuk.



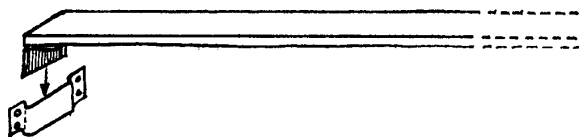
Parókat készíthetünk a csíkokra vágott filcből is. A paróka színe jelezheti a figura jellemét, pl. sárga: szelídség, törékenység, kedvesség; piros: álnokság, ravaszság; fekete: törtetés, harciasság, határozottság, kegyetlenség; fehér: okosság, bölcsesség, öregség.

## A BÁBJÁTSZÁSSAL KAPCSOLATOS ALAPISMERETEK

### Összerakható paraván

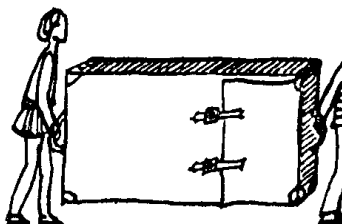
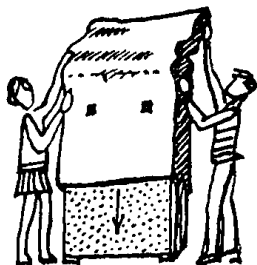
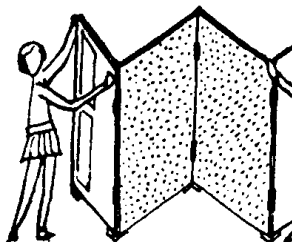
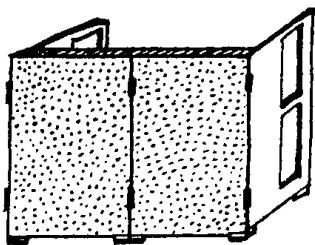


A legegyszerűbb paravánt négy darab, kb. 7 cm-es lécből készített, és csuklósan összekapcsolható „ráma” alkotja. A nyíl a paravánra helyezett, és kb. 15 cm széles játékra, kellékek és díszletek elhelyezésére alkalmas deszkára mutat. Széleit jobb nem derékszögben elvágni, így szélesebb lesz a színpadtér.



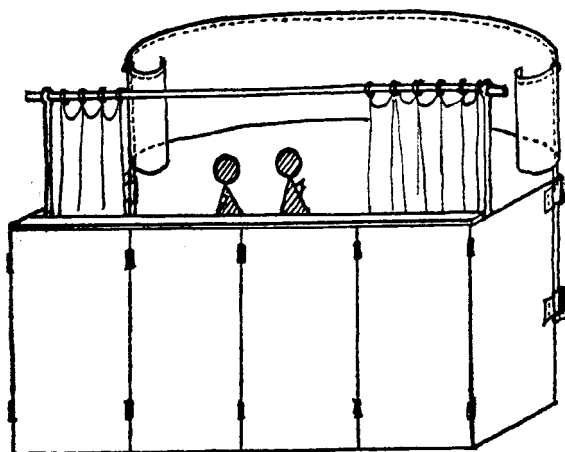
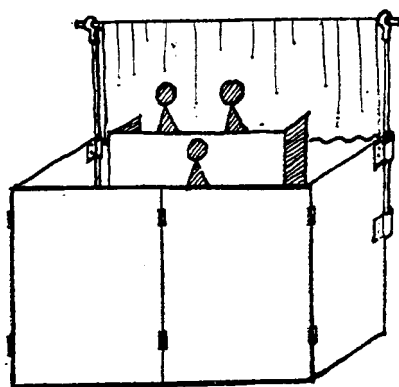
A játék-deszkát rögzítő vaslemezt a paraván keretéhez csavarozzuk.

Előnye, hogy két bábos képes egyedül összerakni a paravánt, majd ráhelyezi a védő-huzatot, sőt el is vinni.



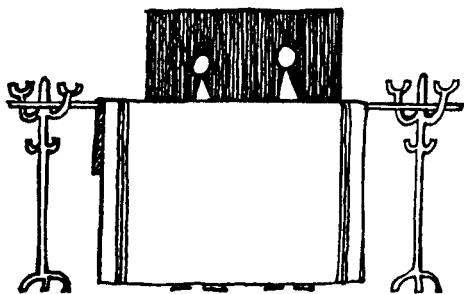
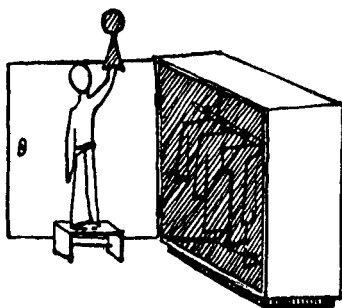
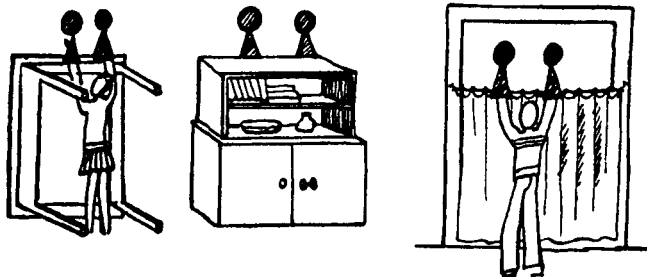
## Bonyolultabb szerkezetű paraván.

Az előlő paraván mögött elhelyezhetünk még egy magasabbat is (a bábost ilyenkor emelvényre állítjuk). A keret hátsó széleihez csavarozott (erősített) két rúdra kerül a háttér (horizont) kék vagy fekete színű függőnye.

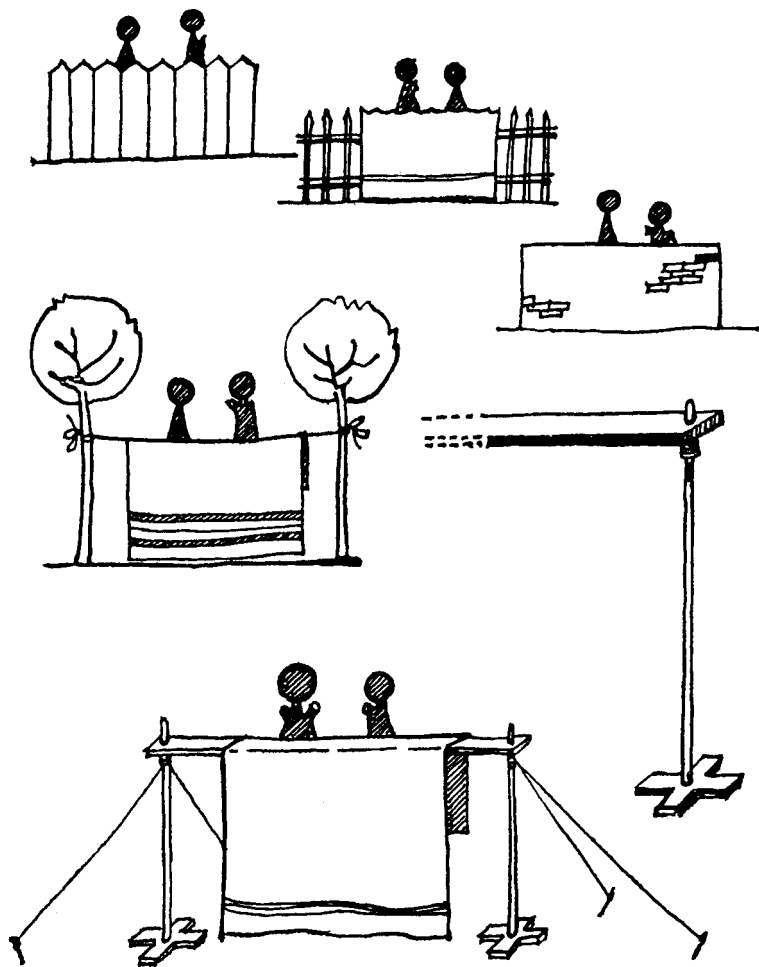


A paraván rámaíit sűrű szövésű (nem átlátszó) anyag takarja. Egy nagyobb játéktérrel rendelkező paraván. Az ábra jelzi a függőny és a horizont megoldását.

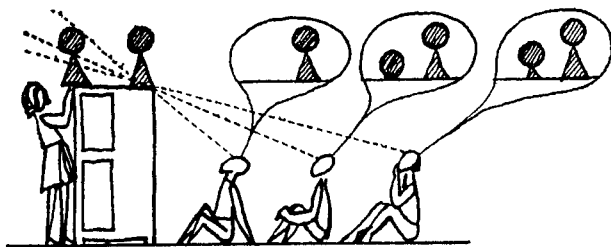
## Rögtönzött paraván megoldásának változatai (helyiségben)



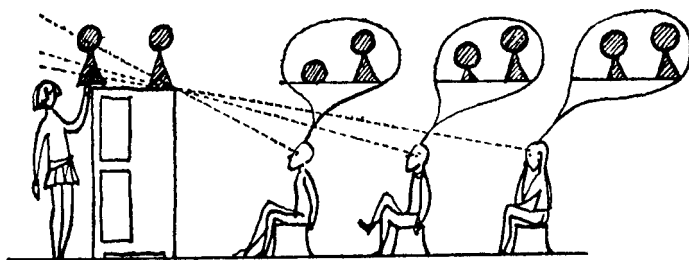
## Rögtönzött paraván megoldásának változatai (épületen kívül)



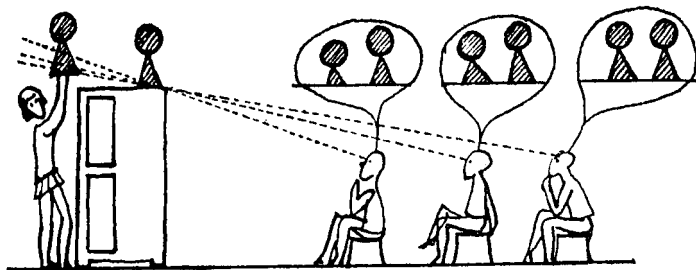
## Hogyan látja a néző a bábút?



A paraván előtt a padlón ülő nézők hátrahajtott fejjel is csak keveset látnak a bábuból, a távolabb ülők pedig esetleg csak a bábu fejét!



A széken ülő néző már valamivel többet lát a bábuból, de még mindig túl közel ül a paravánhoz.



Csak most ülnek a nézők helyesen, azaz a paravántól megfelelő távolságban. A hátrébb moztatott bábukat mindig valamivel magasabbra kell tartani, különben alig vagy egyáltalán nem láthatók.

## Különböző típusú báb (képzőművészeti és viszonylagos különbségek képviselői)



Az árnyjátékban a bábu  
körvonala kifejező,  
gazdagon tagolt,  
máskülönben alakja  
a vetítövásznon  
elmosódik,

A síkbábu  
kifejezően  
színezett.

A marionett, legjobban  
hasonlítja az embert.  
mert lába van.



A kesztyűsbábu (a feje  
aránylag nagy és kerek).



Botbábu pálcás  
megoldással.

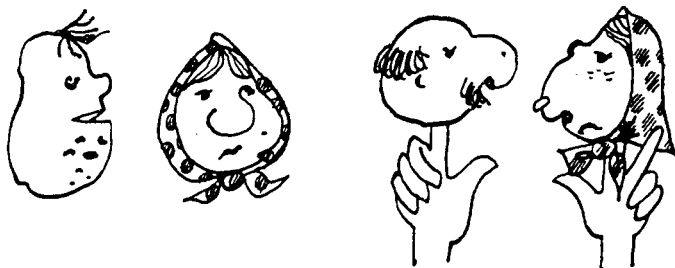


A vajangbábut gazdagon  
redőzött kosztüm jellemzi.





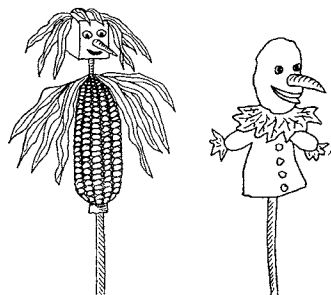
## Rögtöznött, krumpliból készült fejek.



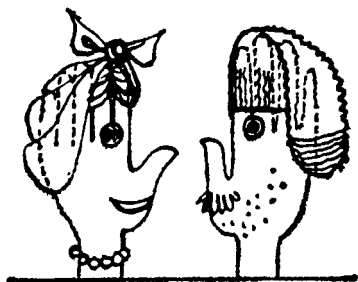
A burgonya sokféle alakja alkalmas arra, hogy rögtöznött bábú fejét képezze – csak észre kell venni a szabálytalan alakjából eredő lehetőségeket. Eredeti formáját kiegészíthetjük rongy-, papír-, pamut- vagy gyufa-darabkákkal, bevágásokkal tovább alakíthatjuk.

A csírázó krumpli alkalmas boszorkány- vagy ördögfej kialakítására. Segédanyagként használhatjuk a retek, a sárgarépa, a petrezselyem és a kukorica részeit.

Érdekes megoldású a kukoricából készült (szögletes krumplifejú) rögtöznött bábú.

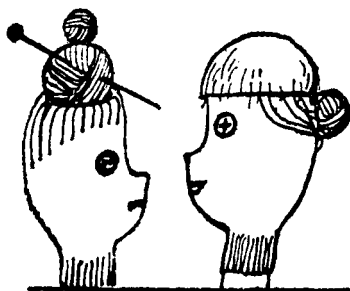
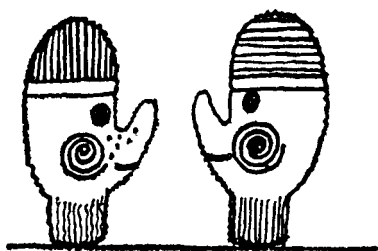


## Rögtönzött kesztyűbábu.

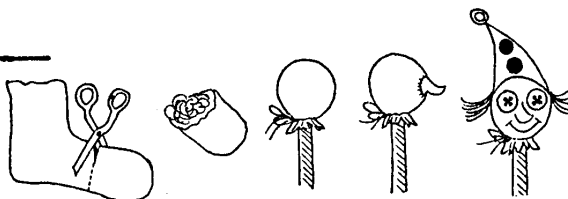


A meztelen kézre (tenyérre) festjük a száját, szemet, bajuszt, szakállt, a kéz ujjait pedig textil-darabbal (megkötött kendő, zokni, sapka) fedjük be.

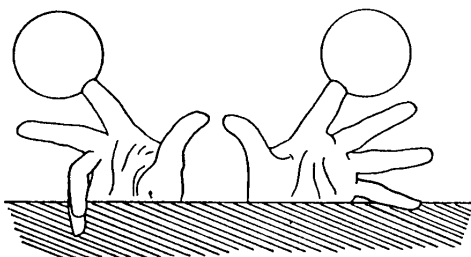
A rögtönzött bábu feje készülhet kétujjas kesztyűből (atűz arc részeit már nem festéssel, de varrással formáljuk, vagy pedig



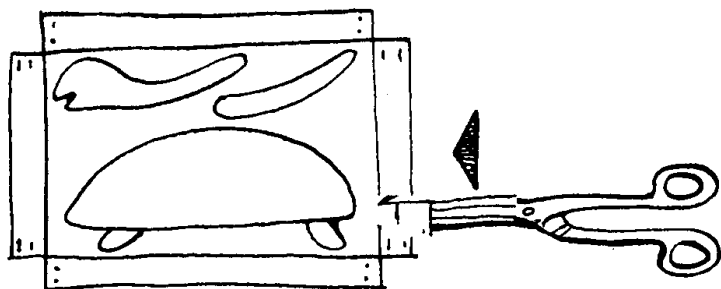
zokniból (a talprészen alakítjuk ki a hajzatot pamutból, kókuszdió feléből a fejfedőt).



Obrazcov orosz bábművésznék volt egy kitűnő műsora, amit két kézzel, két labdával – kosztümözés nélkül – adott elő.

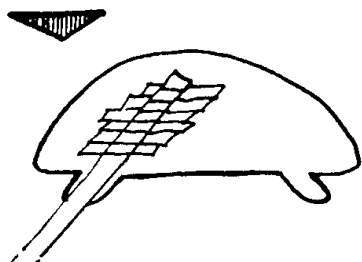
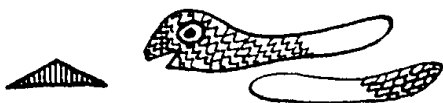
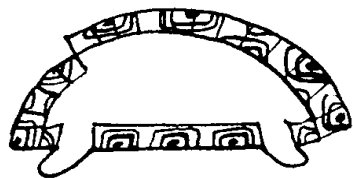


## Az egyszerű síkbábu elkészítésének módja:



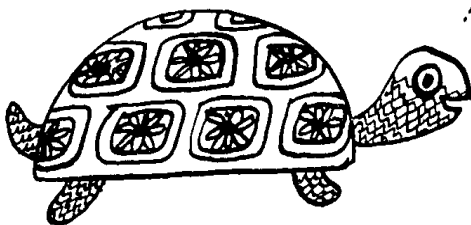
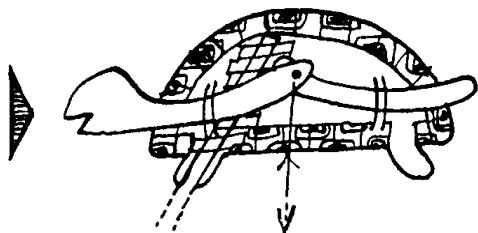
A bábu egyes részeit kemény papírból (kartonból) kivágjuk. A bábu pálcáját ragasztószalag csíkjaival ráragasztjuk a kivágott test hátsó oldalára úgy, hogy azt a teknős elülső lába takarja.

A bábu kivágott részeire ragasztjuk a színes papírt, amit a szélein behajtottunk és a kartonhoz ragasztunk (a túlsó oldalán).



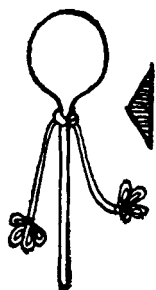
Horgászzsinórból, göbökkel csuklósan kapcsoljuk össze a kivágott fej- és farok-részt.

Ehhez esernyődrótot erősítünk, s mozgásba hozzuk a két testrészt.



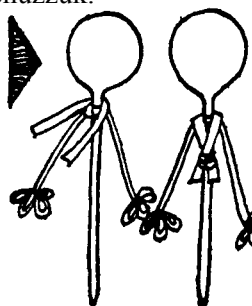
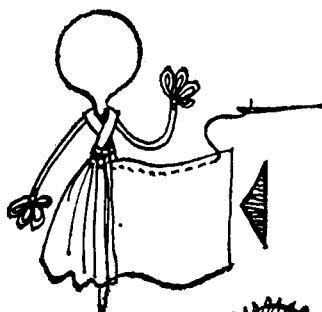
## Fakanálbábu készítése:

(az ábrán e típus legegyszerűbb változatának leírása található)

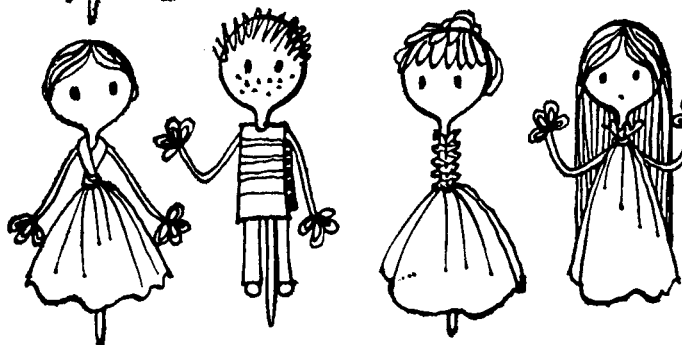


A bábu kezei zsinórból és ablakszigetelő szalahjából készülnek. A tökéletesebb megoldású bábuknak van azonban blúza (ingje) is, ez kissé takarja a szoknya felső részét.

A blúz, ill. ing alsó végét cérnával derék-magasságban összehúzzuk.

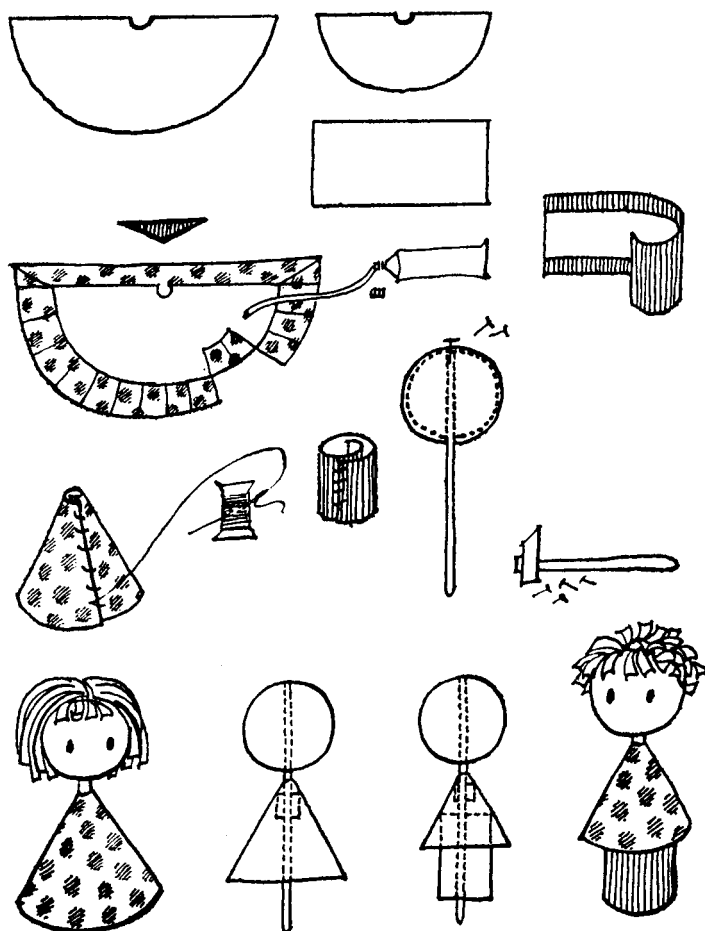


Közvetlenül alatta vékony szöggel rögzítjük a szoknyát (nadrágot) a fakanálhoz.



Ennél még tökéletesebb megoldás az, ha vállmagasságban vékony lécet szögezünk a kanálhoz, s erre kerül majd a blúz. Az ingujjat puha, lágy esésű textilanyagból varrjuk. Helytelen a bábu kezét drótból készíteni, mert teljesen meggátolja a kezek mozgását, másrészt mert a merev, nem természetes pózban zavarólag hatnak.

## Tölcsérbábu készítése:



A bábu „testét”  
keménypapírból  
(kartonból),  
rajzlapból  
kivágjuk.

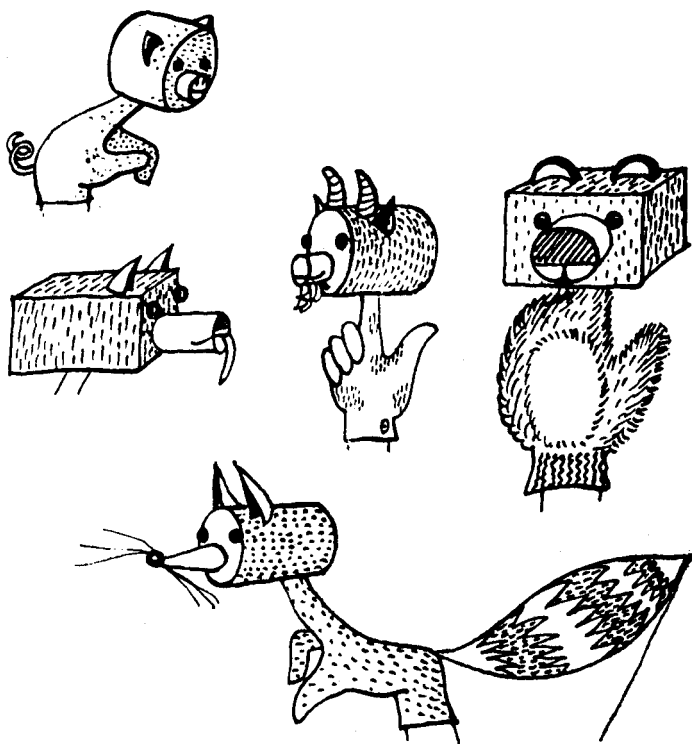
Erre ragasztjuk a  
színes papírt.

Az összehajtott papírt néhány öltéssel összevarrjuk.

A szivacsból készült fejbe bedugjuk a bábú pálcáját, annak végébe beverünk egy nagyobb, de rövid szöveget. A bábú fejére ráragasztjuk az elkészített parókát, valamint a két szemet.

## Dobozból készült bábu fejek.

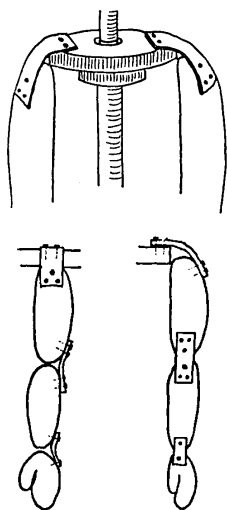
Rózsaszínű kesztyűben animáljuk a malacot, fehérben a kecskét, szürkében a farkast, a medvét pedig barna kötött kesztyűben. A fülüket filcből vagy molitánból, a szemeket pedig fagolyókból, az orrt parafadugóból készítjük. Ne felejtsetek a fejbe „nyakat” ragasztani (ujjatokon összetekert rajzlap-sáv).



Az ábrán látható róka orrát, fülét és farkát filcből vagy molitánból készítjük, a kesztyű színe vörös vagy narancssárga.

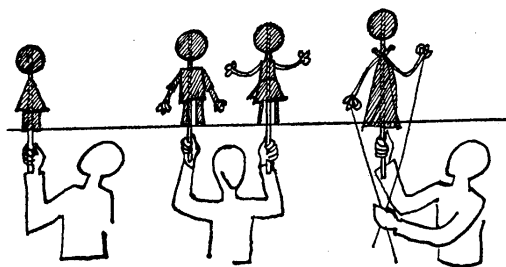
## A botbábu és a vajangbábu.

A botbábu „szerkezetének” lényeges része a bot. Felső széle teljesen a fejben van rögzítve (enyvvel vagy Hercules ragasztóval, nem Kanagonnal!), alsó szélénél tartja a bábos. Ezért a bot a paraván felső széle alatt (kb. 20-30 cm-re – a bábos magasságához is igazodva) végződik. E bábutípus felső végtagja készülhet vastagabb zsinórból (forgásnál kitűnő lendületű) vagy kosztümjét (ingét, kabátját, blúzat) ingujjal készíthetjük. Túl kemény (nem elég lágy) textilanyagot erre sose használjuk.



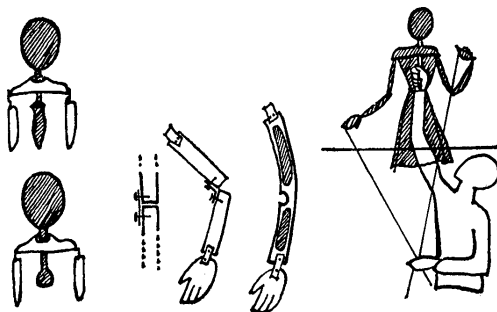
A vajangbábu szerkezetének lényeges része a fából készült „vállkereszt”. A bot itt is teljes terjedelmével a fejbe kerül, de hossza rövidebb (a fejből kiálló és a vállkeresztben átérő részének aljánál tartja a bábos).

A vállkereszthez, de egymáshoz is bőr- vagy filccsíkokkal kapcsolódnak a fából készült felső végtagjának részei. A felső végtagot készíthetjük gumicsőből is. Ilyenkor könyökmagasságban a gumicsőből kivágunk egy kis darabot, hogy a cső könyökben hajlítható legyen.



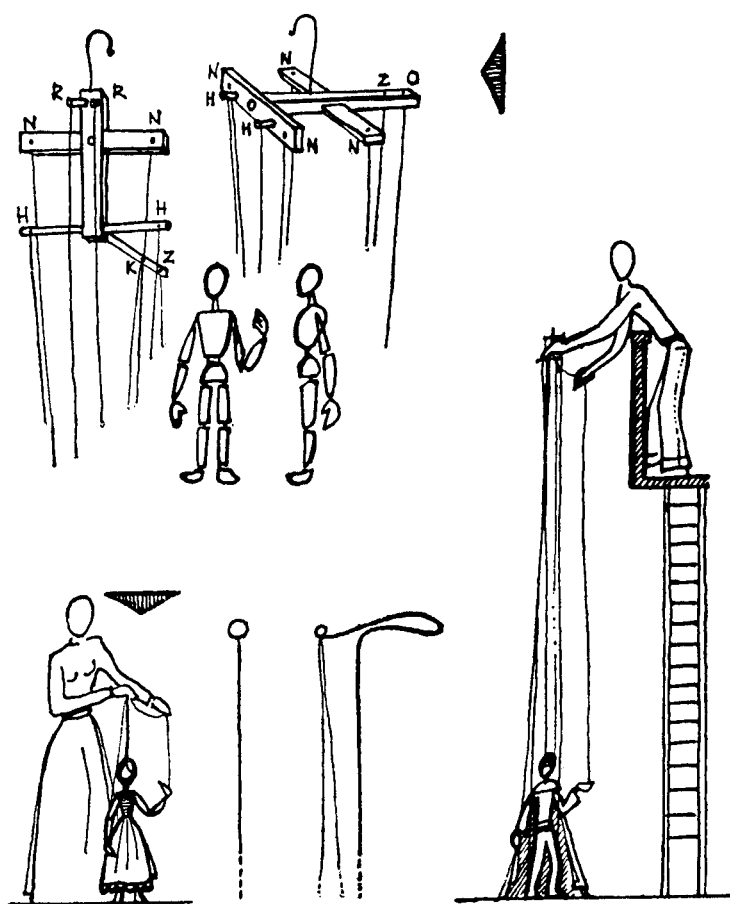
A jobb alsó sarokban látható a vajangbábu meglevenítésének módja. A bábu kezére erősített pálcák, drótok biztosítják a bábu felső végtagjának élvezhető mozgását, széles gesztusait.

Ne használjunk könnyen hajlítható drórt, hanem kemény, forrasztópálcát.



## A marionett-bábu.

A mozgatókereszt szerkezete merőleges helyzetben emberbábuk, vízszintes helyzetben állatbábuk animálására készül. A bábu egyes részeihez erősített usinór biztosítja a megelevenítés bábszerű módját. A zsinórok elhelyezésének módja:



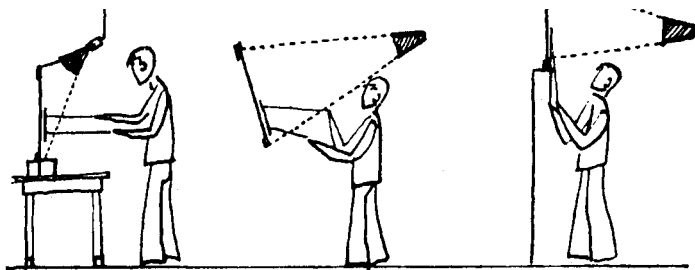
A marionettbábu megelevenítésének legegyszerűbb módja (középen): a mozgatókeresztet a drót felső részének kettős íve helyettesíti. A hurokhoz erősítik a felső végtagokat mozgató zsinórt, a drót vége a bábu fejében végződik. Ilyenek a gyermekek számára készült „családi bábszínház” bábuai.



## Az árnyjáték.



Legegyszerűbb változata a kezek árnyéka a falon. Rövid, figyelmet keltő szórakoztatás forrása (pl. a beteg gyermek esetében).



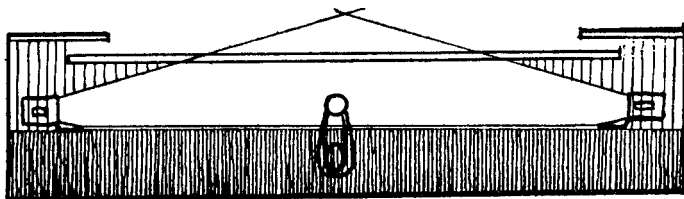
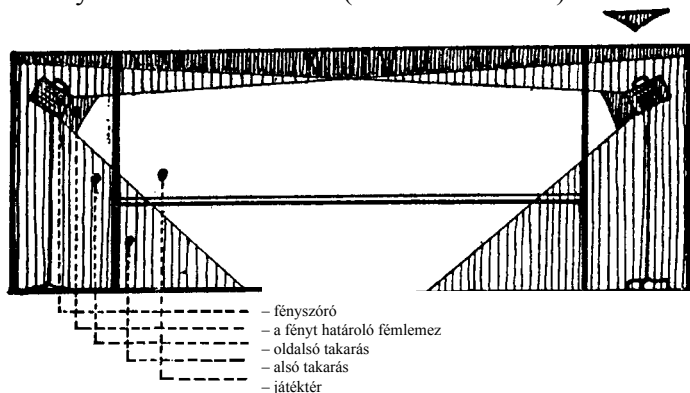
Az árnyjáték technikájának három változata van:

- a legegyszerűbb, házilag is megoldható mód – ha az árnyék a ráján kifeszített fehér vászonra vetitődik,
- színpadon a fényforrás felülről és hátról éri a bábút.

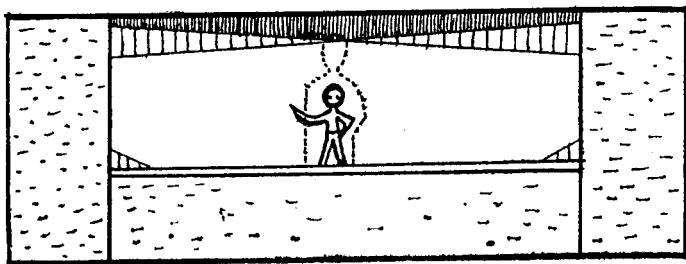


## A fekete színház.

A fénycsatornák kialakítása (háttér felől nézve):



A színpad alaprajza felülről nézve. A bábut a bábjátzó úgy tartja maga elé, hogy az a fénycsatornában legyen (a bábos mögötte van),



A fekete színház technikája előlről nézve.

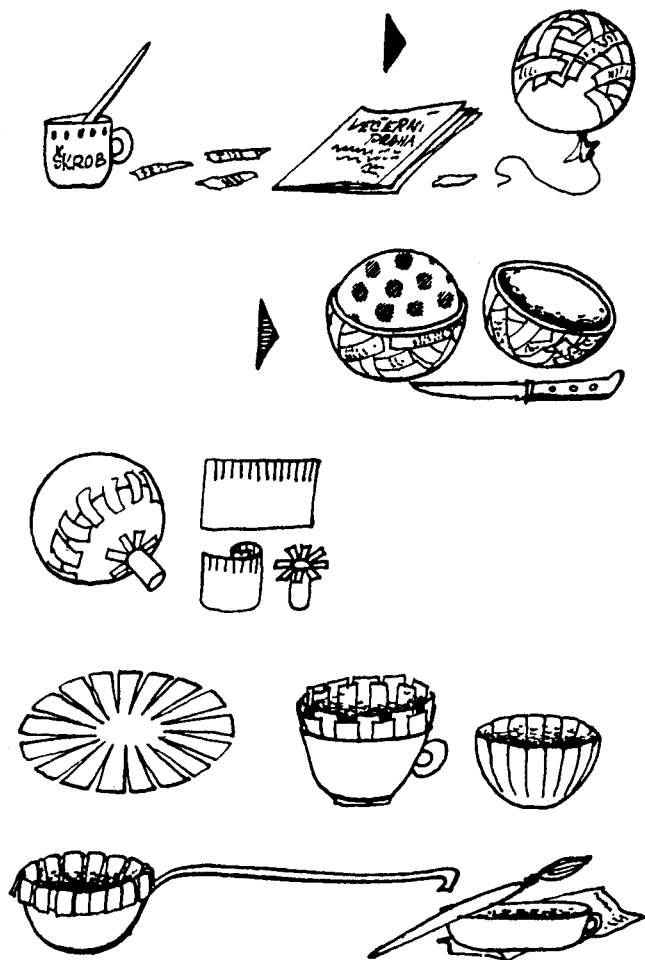
## A bábfejek kasírozása

Több változattal végezhetjük:

- felfújtt léggömbön,  
– kettévágott labdán  
teáscsészében vagy  
merítőkanálban,  
– polisztirénből  
kialakított fejen.

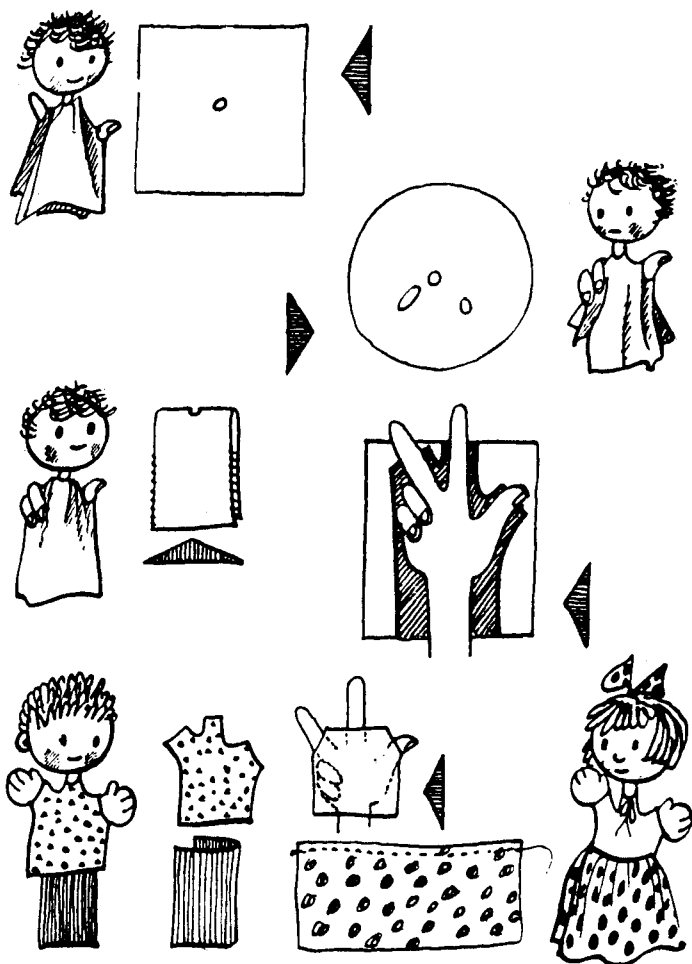
A kasírozáshoz papír (újságpapír) csíkokat és egyszerű ragasztót használunk. Ennél megbízhatóbb a keményítő oldat: 1 l. vízbe 3 tetézt evőkanál Maizena port teszünk, felforraljuk.

Még melegen  
kasírozunk: a  
ragasztóba mártott  
csíkokat kisebb  
felületre helyezzük  
egymás mellé úgy,  
hogy szélükkel egy  
kicsit takarják a  
mellettük levőket.  
Meleg helyen  
szárítjuk.



Ezt a folyamatot (amikor már a fej teljes felületét beragasztottuk) többször megismételjük (egy-egy réteg kiszáradása után). A megkeményedett felületet (a papír által keletkezett ráncokat, egyenetlenségeket) csiszolópapírral (üvegpapírral) eltávolítjuk. Azután a fejet (fehér!) LATEX alapfestékkel befestjük, e réteg kiszáradása után színezzük az arcrészt (testszínre) s csak ezután kerül sorra a fej képzőművészeti megoldása (paróka, szemek, orr, száj).

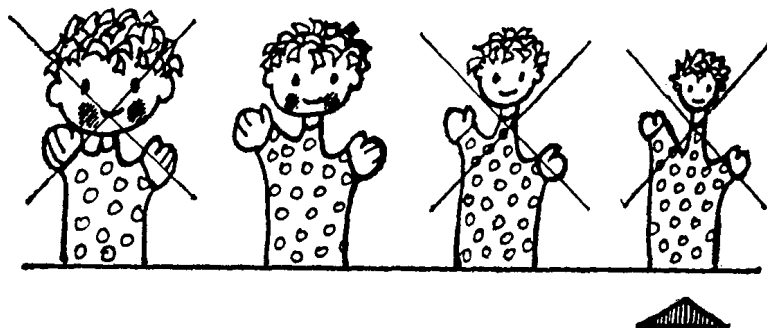
## A kesztyűs bábú kosztümjének szabása.



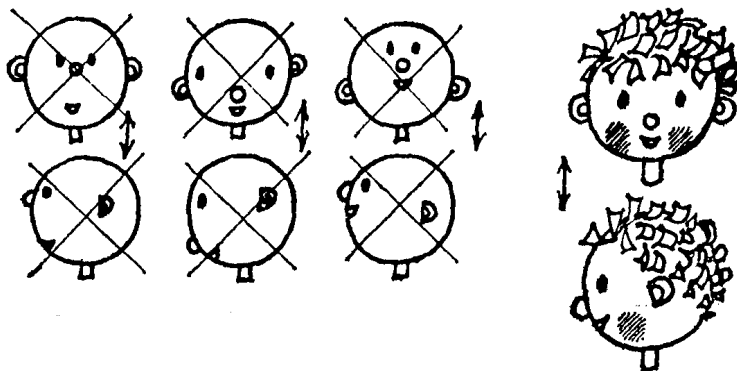
A legegyszerűbb jelmez négyzetletű anyagból készül. Ennek közepén van a mutatóujj számára kivágott nyílás. A kör alakú kendőn már 3 nyílást vágunk ki (fej-két kéz). A ruha itt harang alakú, gazdagon ráncolt. A bábú „ingecskéje” keresztberakott textilsávból, annak összevarrásával készül úgy, hogy nyílást képezünk ki a fej és az ujjak számára. A bábos kezének körvonala szerint készül a bábú ruhájának szabása: a körvonaltól kb. 1/2 cm képezi a szabás szélét (ez az összevarrás helye).

Az ábra alján láthatók a blúz- és a szoknyaminták.

## A kesztyűs bábu helyes arányai

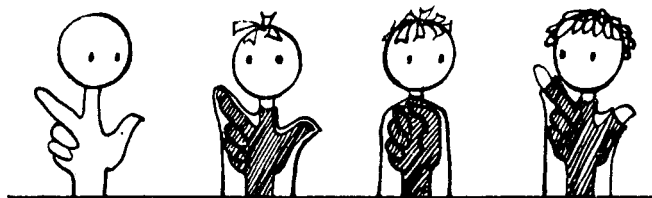


A túl nagy fej akadályozza a bábu mozgását, illetve a kellékekkel történő játékot. A túl kicsi fej viszont hátrányos – nem elég kifejező. A további ábrán látható az arc részeinek helyes, illetve helytelen elhelyezése.

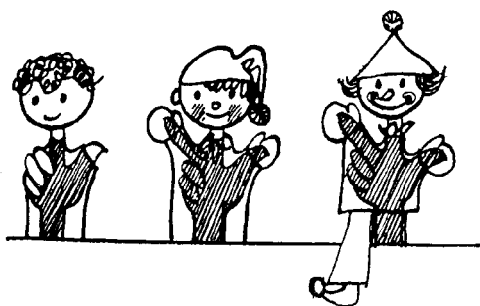
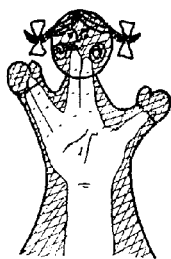


## A kesztyűs báb megelevenítésének technológiai lehetőségei

A kesztyűs báb fejébe – egyszerű megoldásként – csak egy ujj kerül.



Egy ujjal mozgatott fej (csak úgy tud jobbra vagy balra fordulni, ha ezt a mozgást végzi a bábú egész teste.



A nyakba dugott két ujj viszont el tudja fordítani a bábú fejét anélkül, hogy annak törzse is részt venne a mozgásban.



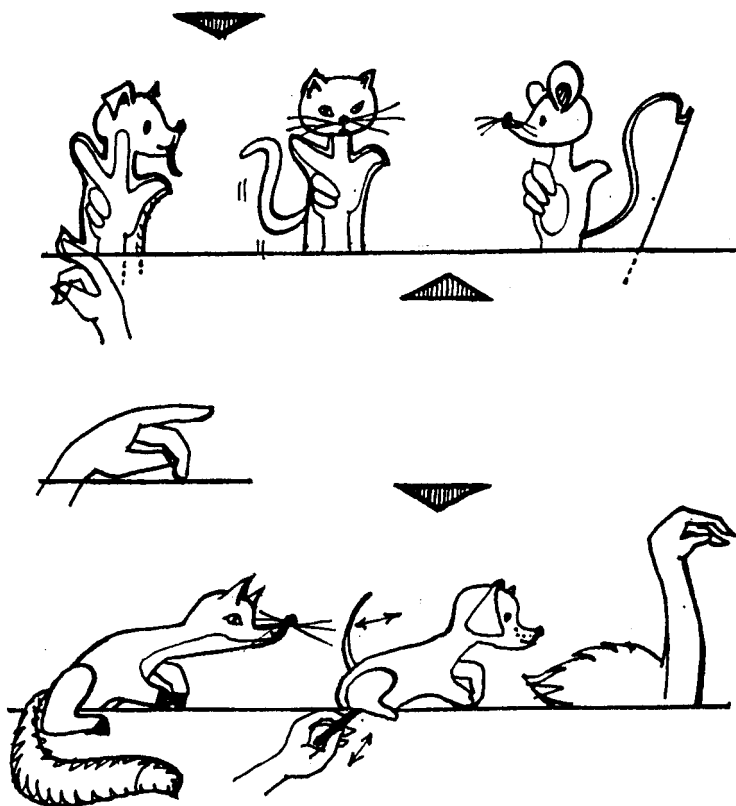
A kosztüm elejét nadrág is képezheti; a paraván elé helyezett lábat ujjunk segítségével mozdíthatjuk.

A kétkezes

férfi bábú kosztümjének van/lehet két lába is, ezt lényegében a bábos alkarja képezi.

A hüvelykujjak kerülnek a nyakba, ezek irányítják a fej mozgását. A többi ujj lehet – ha kell, ill. amikor kell – a kosztüm nyílásán kívül is. A kézzel szükség szerint ki lehet nyúlni. Ilyenkor a bábú fejét a másik kéz hüvelykujja tartja. Az ábra is jelzi a kéz kosztümön kívüli helyzetét (a kézben kellék).

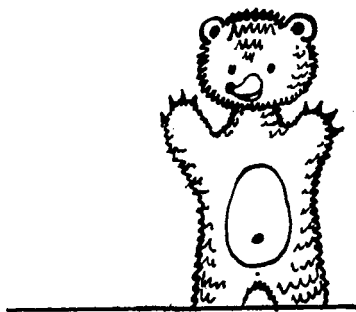
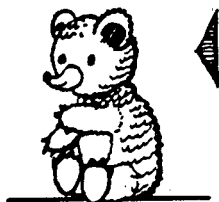
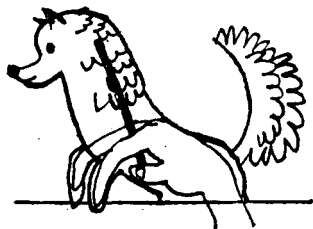
## A kesztyűs bábú megelevenítésének változatai



A kutya  
játékosságát  
vidám  
farkcsóválása  
jelzi (ezt a  
bábos szabad  
kezének  
mutatóujjával  
végzi). A  
cica farkának  
mozgását  
a fark  
alsó ívének  
pillanatnyi  
meglökésével  
érjük el,  
amikor az egy  
pillanatra a  
paraván felső  
része mögé  
kerül!  
Az egér  
farkincájának  
játékát a  
drót élénk  
mozgatásával  
érjük el.

A színpadravítel helyzeteit bizonyos esetekben jobb „négylábú állatokkal” megoldani. Ennek módja látható az ábrán. A hátsó lábak ritmikus mozgásával elérhető e bábuk tökéletes animációja.

A bábu fejének mozgását végezhetjük az ábrán látható megoldás szerint is (tehát nem ujjunkkal, hanem rövid bot segítségével). A mutató és középső ujj egyúttal az állat lábait mozdíthatja.



Játékboltokban kaphatók az öt újra szabott, sajátos mozgatású „ülő” állatbábuk, meglevenített játékként inkább csak pl. az ágyat „örző” gyermekek szórakoztatására alkalmasak.

A tehén fejét a bábos jobb keze mozgatja, a kosztümből kidugott másik kezével gesztikulálhat, kelléket használhat.

A medve a bábos két kezére szabott bábutípust képviseli. Nagyobb méretaránya, lassúbb mozgása híven tükrözi az állat esetlenségét.

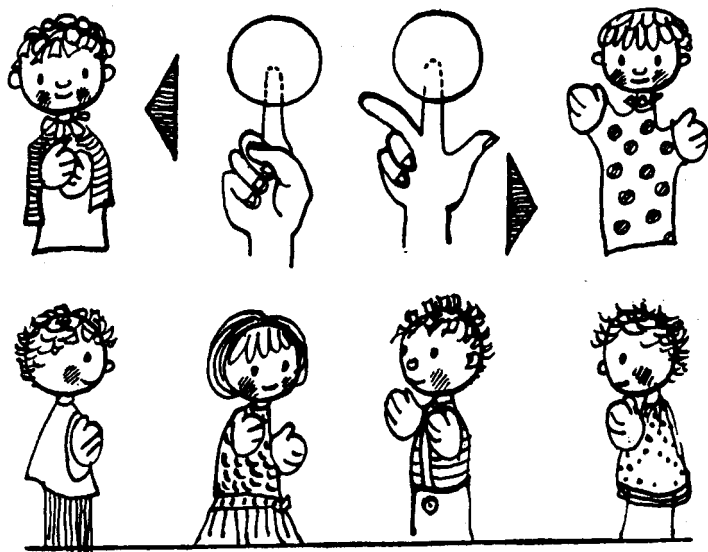
A lovacska bábuját a bábos keresztbetett kezével animálja.



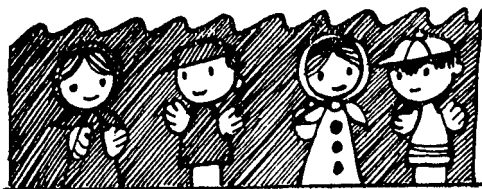
## A háromujjas (legegyszerűbb) kesztyűs bábú alapállása



A bábú alapállását ajánlatos a tükör előtt ellenőrizni, illetve gyakorolni. Az ábra felső sorában látható a bábú hibás alapállása. Az alsó két sorban sorakoznak a helyes alapállású bábuk. Tudatosítanunk kell, hogy nem mindegy az, hogyan elevenítjük meg a bábút. Ennek első feltétele a helyes alapállás elsajátítása.

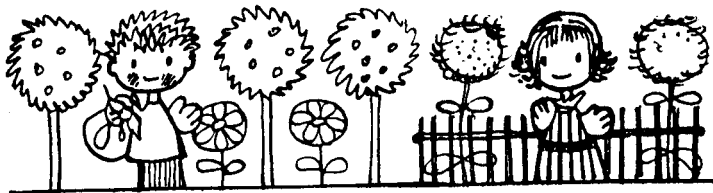


## Amit kerülnünk kell:



A háttér színével egyező kosztüm a bábút alig teszi láthatóvá. A helyes megoldás az ábra jobb oldalán látható.

A túlzottan tagolt  
(egyhangú)  
háttér előtt a  
hasonló mintázatú  
kosztümök  
nem eléggé  
szembetűnőek. Az  
ábra jobb oldalán  
található a helyes  
megoldás.



A kulisszákhöz hasonló színű és alakú bábuk a színpadon nem eléggé kifejezőek, eltűnnek (a borzas haj és a fák koronája zavarólag hat a nézőre, akárcsak a léckerítés mögött álló kislány csíkos kosztümje).

## A bábu, díszlet és kellék arányai



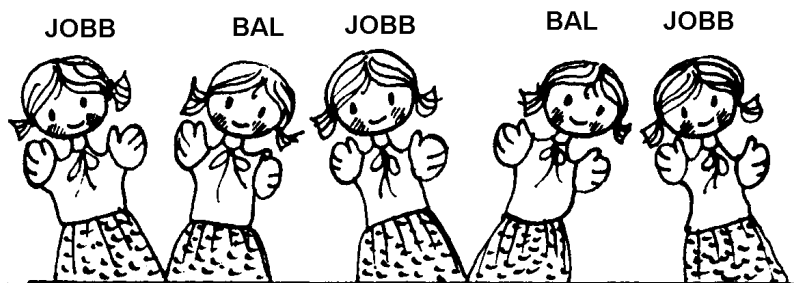
A felső ábrán látható ceruza, csupor, kalács és batyu )a kesztyűs bábuhoz viszonyítva) nagysága olyan, mint a valódiaké. A házikó, a kerítés, a fenyőfák a kesztyűs bábuhoz viszonyítva kisebbek.

A kerítés melletti virág és a sün viszonylag nagyobbak.



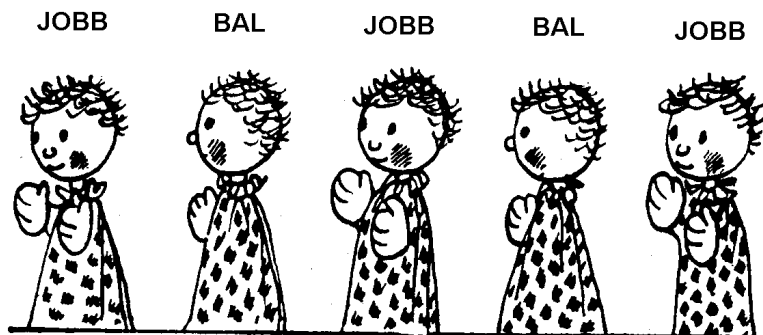
Ez a szabály a síkbábuknál is érvényes.

## A kesztyűs bábú meglevenítése (járás)

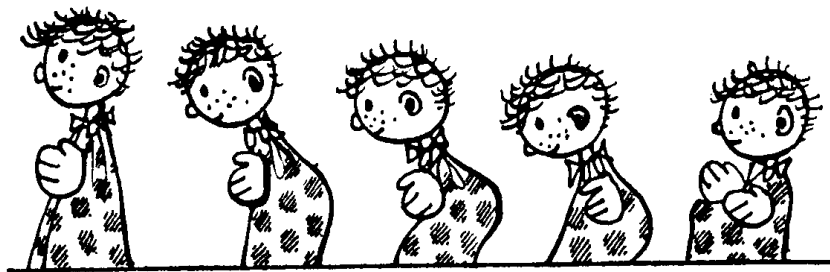


A felső sorban látható a bábú helyzete járás közben, előlnézetből. A bábú járás közben kissé jobbra és balra dől, aszerint, hogy melyik lába érinti a „földet”.

Ugyanez látható az alsó sorban oldalnézetből.



## A kesztyűs bábu megelevenítése (leülés, lefekvés)

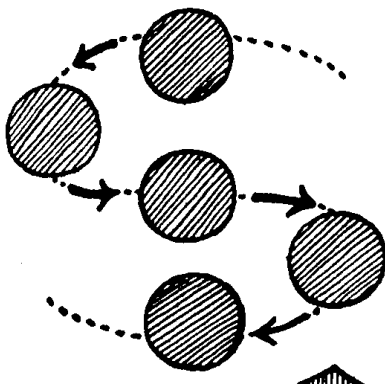


Ez egy összetettebb mozgás.  
Sokat gyakoroljuk, amíg a megvalósítás  
nem lesz teljesen folyamatos.

*Leülés:*

1. előre hajlás (csuklóban végezzük, így kifejező!).
2. lépés hátra.
3. a bábu csuklóig süllyed (a bábu fenekéig).
4. kiegyenesedés

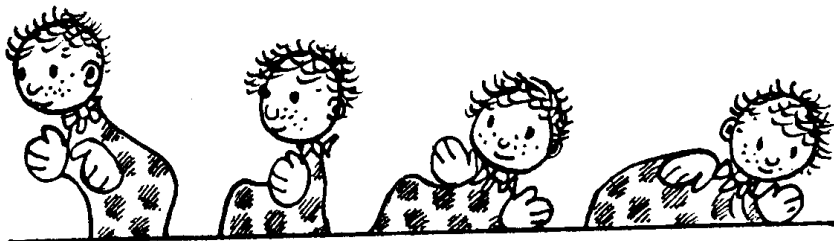
*Felállás:* ugyanez fordított sorrendben.



Az ábra közepén (jobbra) látható a bábu fejének mozgásvonala

*Lefekvés:*

1. a leülés után kezdődik.
2. a bábu a közönségnek háttal lefekszik.
3. rövid időközökben teste (törzse) felemelkedik (lélegzés utánzása).
4. a bábu horkol





## II. rész

### A RENDEZÉS

Közismert tény, hogy a bábszínház önálló művészeti ágakat szintetizál. Ez azonban nem vonatkozhat a rendezésre. Az ún. kollektív rendezés csak igen ritkán eredményes. Nem véletlenül. Ugyanis a bábszínházi előadáshoz hét tényező szükséges: szerző, bábszínész, képzőművész, zenei szakértő, színpadtér, világítás és néző. Ebből hatot a rendező irányít azzal a céllal, hogy egységes előadással hasson a nézőre. Ezért szükséges, hogy a rendező határozott, megfelelően képzett és felkészült egyéniség legyen.

#### A rendező feltételezett tulajdonságai:

- a) a rendező legyen erkölcsileg határozott, erős egyéniség,
- b) legyen jól tájékozott a kultúrában és művészetben, megfelelően ismerje a színművészet, az irodalom, a zene, a képzőművészet, sőt a film területeit,
- c) bírjon jó memóriával, kialakult ízléssel, legyen mértéktartó, temperamentumos, tapintatos és hajlíthatatlan jellemű,
- d) legyen színpadi képzelőereje, ismerje a színház nyelvét, s gondolatait, és azokat tudja kifejezni annak nyelvén,
- e) ismerje tökéletesen a színház és természetesen a bábszínház törvényeit,
- f) ismerje a színész munkáját, mert így tudja megfelelően irányítani a próbát, (tekintélyét fokozhatja, ha ő maga is meg tudja mutatni a színésznek azt, amit elképzelt),
- g) ismerje a bábú szerkezetét, a készítés technológiáját és a színpadtechnika problémáit is.

#### A rendező szerepe a színpadraállításkor

A drámai mű színpadraállítással egy bizonyos szándékkal hatni akarunk a nézőre. Ennek végső gondolati és érzelmi kicsengéséért a rendező a felelős.

A színpadi elemek szerves egységét, valamint a színpadraállítás szervezettségét a rendező teremti meg. Felelős továbbá a színházi alkotóközösség összehangolt tevékenységéért, valamint a színpadi alkotás egységes stílusának megteremtéséért.

## A rendező és a szerző

A rendező általában alkotói tiszteletben tartja (bizonyos értelemben szolgálja) a szerzőt, hiszen ő írta a darabot, amely – mint irodalmi mű – a színház szemszögéből alapfontosságú.

Tudnunk kell azonban, hogy a rendezőnek joga van a drámai mű egyéni magyarázatára. De csak addig, amíg nem kerül ellentétbe a szerzővel. Ha a rendező és a szerző nézetei nem egyeznek, ilyenkor a leghelyesebb a színpadraviteltől eltekinteni.

A rendező köteles tiszteletben tartani és megőrizni a szerző gondolkodását, művének stílusát. Ezt írja elő a szerzői jog is.

A szerzőnek viszont joga van arra, hogy helyesen értelmezzék művét, de nem szólhat bele a színpadravitel elveibe. Ezekért a rendező a felelős. Más szóval: a rendezőnek joga van arra, hogy a dráma irodalmi törvényszerűségeit a dráma színpadi törvényszerűségeire változtassa. Ha viszont – a végső megoldást illetően – nem lennének megfelelő összhangban, a színház törvényeinek kell győzniük.

## A rendező mint dramaturg

Amatőr bábegyüttesnél gyakori, hogy nincs önálló dramaturgja, s ezt a munkát is a rendező végzi el. A dráma elméletének törvényei szerint hajtja végre a szükséges dramaturgiai beavatkozásokat, amelyekkel még jobban kihangsúlyozza az eredeti darab gondolatiságát, végkicsengését és a színpadravitel bábszerűségét. Helyes, ha e munkával kapcsolatosan a rendező együttműködik a szerzővel. Ha a szöveg túlméretezett terjedelmén nem lehet húzásokkal segíteni, akkor azt vizuális hatással kell gazdagítani.

## A rendező és az együttes

A rendező kötelessége az együttes tagjainak megmagyarázni a színrevitel célját (megindokolni, miért játsszák a darabot), valamint azt, hogy milyen művészi eszközökkel érik el céljukat. Feladata továbbá az együttes munkáját megszervezni, és pedagógusként is irányítani.

Fontos, hogy e munkához a rendező kellő tekintéllyel rendelkezzen, és élvezze az együttes tagjainak bizalmát. Tudnia kell, hogyan (milyen módszerrel) foglalkozzék a tagokkal, miként növelje azok munkakedvét, alkotóképességét



és tudását, hogyan fokozza fantáziájukat és csiszolja ízlésüket. A rendező sokoldalú munkáját csak akkor tudja maradéktalanul elvégezni, ha ő maga nem vállal szerepet az általa rendezett darabban.

A rendező a színrevittel kapcsolatban köteles az együttes tagjainak a jó együttműködés érdekében pontosan megmagyarázni:

- a) mit fognak játszani (elemezni a darab tartalmát, mondanivalóját)
- b) miért adják elő a darabot (illetve miért akarnak alapgondolatával a nézőhöz szólni, s miért éppen most),
- c) kinek készítik az előadást (pl. gyermek vagy felnőtt közönség számára, milyen korú gyermekek számára?),
- d) hogyan (a megcélzott korosztálytól függően) adják elő, azaz milyen zsánerben, stílusban, tempóban, ritmusban stb.

## A rendező eszköztára

A rendezés a dráma szövegének a bábszínházra jellemző művészi és műszaki eszközökkel történő megvalósítása. A rendező hatással van a néző látására (szín, vonal, alak, anyag, mozgás) és hallására (a bábszínész beszéde, hangok, zene, csend). A rendezői elképzelés célja az irodalmi művet (azaz az előadandó drámát) színpadi művé alakítani. Ebben a törekvésében a következő eszközöket alkalmazza:

- a) a bábszínész (hangja) és a bábu (mozgása, gesztusa) összteljesítménye,
- b) a bábu (mint képzőművészeti alkotás) mozgásban,
- c) a bábu helyzete és annak változása (viszonyai) a színpadi térben,
- d) a díszlet (mint képzőművészeti alkotás) a színpadtérben,
- e) a színpadtér tagolása,
- f) szereposztás,
- g) a tempó és ritmus,
- h) a világítás,
- i) a hang és a zene.

A rendező feladata, hogy maximálisan kihasználja a bábszínház adta lehetőségeket, ugyanakkor a többi eszközt is ennek megfelelően, a kiegyensúlyozottság jegyében kell, hogy alkalmazza.

## A szöveg elemzésének a módja

Minden darabot a következő szempontok szerint kell elemezni:

a) a gondolatvilág elemzésénél a darabban megrajzolt valóságos vagy mesei világ viszonyait vizsgáljuk, amihez a szerzői világlátás, a mű filozófiája, pedagógiai célzatossága és lélektani hatása is tartozik,

b) a morfológiai (alaki) elemzés a darab művészi jellegével (nyelvezetével, műfajával, stílusával, felépítésével, bábszerűségével) foglalkozik,

c) a pszichológiai (lélektani) elemzés a darab szereplőivel, jellemeikkel, cselekedeteik logikájával és egymás közötti viszonyukkal foglalkozik.

Fontos, hogy az analízis mindhárom elemzési módot egyforma alapossággal érintse.

## A darab cselekménye, témája, filozófiája, szituációi

A darab elemzését a cselekmény meghatározásával kell kezdeni (Arisztotelész és Brecht szerint a cselekmény a dráma lelke). A cselekmény nem más, mint olyan viselkedések összessége, amelyek lehetővé teszik bizonyos előre megállapított cél – célok – elérését.

Végeredményben úgy is fogalmazhatunk, hogy olyan gondolatilag közös nevezőjű eseményáradat, amely a konfliktussal betetőződik. Lényeges, hogy a rendezői megfogalmazás egyezzen a szerző alapvető elképzeléseivel. Helytelen a cselekményt elszakítani a darab szereplőitől, hiszen azok a cselekménnyel dialektikus egységet alkotnak.

A téma a drámában általános életmegnyilvánulás. Olyan kérdésfelvetés, amelyre a szerző a darab gondolatiságával válaszol. A téma tárgya sokféle lehet: az igazságosság, a fősvénység, a jóság, az elnyomás, a békétlenség, a barátság, a szeretet, a kegyetlenkedés, stb. Természetesen nem minden téma alkalmas a drámai konfliktus megteremtésére.

Drámai szituációnak az olyan témát nevezzük, amely lehetőséget ad felfokozott drámai konfliktusok kialakítására. Ilyen például a bosszúvágy, a féltékenységi, az igazságtalanság, stb.

A gondolatiság (az eszme) a szerző nevelő jellegű „üzenete” a nézőhöz. E mondanivaló vezérli az egész darabot.

Tudnunk kell, hogy a darabnak lehet egy, vagy több cselekményszála, (tehát lehet monomítikus vagy polimítikus). Egy cselekményűek a kis gyerekeknek írt darabok. Ha egy darabnak több cselekménye van, elemzésénél meg kell állapítanunk, melyik lesz a vezérlő (a fő) cselekmény a színrevitelnél. Fontos,

hogy a cselekményszálak végezetül mind a vezérszálhoz kötődjenek.

Hasonlóképpen lehet a darabnak egy vagy több témája (lehet monotematikus vagy politematikus). Ebben az esetben is meg kell állapítanunk, melyik lesz a vezértéma és gondolat.

A vezértémát tartalmazó, a központi konfliktusban kicsúcsosodó cselekményfonál, valamint a vezérgondolat képezi a darab központi kérdésfelvetését.

## A darab alakjai

Amint már az előző fejezetben említettem, a darab cselekménye a benne szereplő alakokkal dialektikus egységet alkot, egyszerre kell tehát elvégezni az elemzésüket is. Mindig azt figyeljük, hogyan fejlődnek a cselekmény folyamán a szereplők, hogyan alakítják, viszik előre a cselekményt.

A bábdaraboknak rendszerint nincs sok szereplője. Talán azért is, mert kevés bennük a történet szempontjából indifferens, a darab cselekményében részt nem vevő alak. A bábszínház a típusok színháza is, mert a legtöbb mesében ezek fordulnak elő. De vannak olyan darabok is, ahol az alakok jellemei fejlődnek, vagy pedig belső lelki konfliktussal küzdenek.

## A darab nyelvezete

A színpadi művek nem kevésbé fontos művészi eszköze a nyelv. A bábdarab nyelvezete pontos, nyelvtanilag helyes legyen. Követelmény az irodalmisága (pl. képiség, zeneiség), drámaisága (fokozott használata, vigye előbbre a cselekményt), tömörsége (sallangmentesen kerülje el a fontolgtató leírásokat), kifejező képessége (másképpen beszél a gonosz, vagy a jószívű szereplő).

A nyelvezet szorosan összefügg a szerző alkotói- és a darab stílusával is (lehet barokkos, egyszerű, költői, köznyelvi, népi vagy zsargon, stb.).

## A darab műfaja

A drámai műnem műfajokba sorolása a színrevitel szemszögéből alapfontosságú.

A leggyakoribb műfajok a következők:

A *tragédia* (szomorújáték) megoldhatatlan, kiút nélküli ellentétek színpadi ábrázolása. A heroikus (hősies), modern változatban az „optimista tragédiák”

hőse ugyan meghal, de az eszme, amiért reménytelenül harcolt, tovább él. Bábszínpadai változata ritkán fordul elő.

A *középfajú dráma* (szűkebb értelemben véve: a színmű) az életről írt játék. Bábszínpadai példája is van (Schneider: Észak hősei).

A *komédia* (vígjáték) műfajára a konfliktusok vidám, jókedvet fakasztó megoldásai a jellemzőek. A komikum forrása lehet pl. az értékes értéktelenné válása is. A komédiának több alfaját ismerjük:

– a szatírárt, amely éles humorral harcol a szűklátókörűség, a rendszertelenség, a szervezetlenség vagy egyszerűen a rossz ellen,

– a bohózatot a pajkos vidámság jellemzi (eredeti formájában a bábszínpadon nem honosult meg),

– a paródiát, amely más művet, vagy stílust, jellemeket utánoz ötletes, kifejező formában.

A *mese* a bábszínpad leggyakrabban előforduló műfaja, amelyben a valóságos a mesebelivel is keveredhet.

A *musical* az utóbbi évtizedek során honosodott meg, a bábszínpadon is – mint dallal fűszerezett játék.

A *tanmese* két adaptációs módozatát is használhatjuk: vagy a kisszínpad formájában, vagy terjedelmesebb változatában.

A *színpadai leprellő* önálló képek egységes kerettörténettel összefogott összessége.

Az *abszurd színháznak* bábszínpadon aránylag ritkán akad képviselője. Címzettje általában a felnőtt közönség.

A bábszínpad kitűnő lehetőségeket nyújt a kisszínpad formák alfajai számára (lásd a kisszínpad formák fejezetét!).

## Az egyes műfajok hangvétele

Minden műfajon belül elképzelhető, sőt szükséges is a tragikus és a komikus, tehát az ellentétes hangvételű jelenetek váltakozása. Természetesen, a műfaj eredeti jellegét és belső törvényszerűségeit ennek ellenére meg kell őrizni. Ugyanakkor ügyelni kell arra is, hogy ne elegyítsük a hasonló alfajokat se (pl. ne használjuk a szatíra elemeit a bohózatban).

A bábszínház jellege lehet komikus vagy tragikus. A komikus műfaj a vásári bábjáték, a *commedia dell'arte* mai utóda. A tragikus műfaj képviselője a mese, amely többnyire irodalmi eredetű. Mindkét műfaj színpadravitelének mások a kívánalmai.

A komédia hangvétele megengedi (a közönséggel kialakított dialógusban)

a rögtönzést. Sőt, sokszor éppen erre épít. Ezért az előadóművésznek el kell sajátítania az extemporizálás sokoldalú „mesterségét”, de a jóízlést, az arány- és a mértéktartást is. Szükséges, hogy (egy, vagy olykor két bábuval is) uralni tudja a szó komikumának és a helyzetkomikumnak a lehetőségeit, s hogy helyesen tudja időzíteni a gegkeket és poénokat is.

A tragédia jellege pontos, a szöveghez szigorúan kötött teljesítményt igényel. A közönség kialakította légkör hatására is csak alig változhat. A komoly, irodalmi jellegű darabokat csak a jellemkomikum, vagy a gondolat komikuma fűszerezheti. A „komoly” mesék színészi megformálásának feltétele a fantázia, a naiv hit, a következetesség és a logika.

## A játék stílusa (kifejezési módja)

A stílus (a kifejező eszközök közti válogatás eredményeképpen létrejött kifejezési eszközök összessége) fogalma sokféleképpen értelmezhető.

Van *egyéni* (individuális) stílus, s azon belül a művészetek stílusai, a nemzeti stílus, a történelmi-társadalmi stílusok (pl. gótika, reneszánsz, barokk, szecesszió, stb.),

*lélektani* (pszichologizáló) stílus, amely túlszárnyalja az időt és a helyet (a szerző értelmezése szerint), lehet pl. realiztikus (a valósághoz közeli), vagy pedig misztikus, romantikus,

*technikai* stílus, amely a mű „születésének” mikéntjét jelzi (pl. verses dráma, melodráma, buffó opera).

A stílus fogalmán tehát olyan különleges formát értünk, amely a művész, a kor, vagy pedig az irányzat (iskola) egyéni ízű művészi alkotásának jellemzője. A dráma helyes stílusának felismerése a rendező legfontosabb feladatai közé tartozik. Igen fontos megkeresni a szerző különleges stílusát is, s azt a játékban megőrizni.

A bábjátékok leggyakrabban előforduló stílusa a népi bábosoktól ismert patetikus stílus, továbbá a romantikus, a szimbolista és a lírai stílus.

## A játék felépítése

A dráma szerkezeti felépítését minden darab esetében meg kell vizsgálni. Ha nincs betartva az ötös tagolás, kell hogy legyen expozíciója, krízise és katasztrófája (ez az ún. atektonikus felépítés). Tudnunk kell azt is, hogy egyik darabból sem hiányozhat az első és az utolsó feszültség pillanata. De a jó bábjáték

nem képzelhető el „peripetio”, azaz fordulat nélkül sem. Ekkor a befejezés felé tartó cselekmény hirtelen ellentétessé változik. Ezután következik a katasztrófa, amely nem más, mint a végső megoldás (a szó nem jelenti csak a dolgok tragikus végkifejletét, hanem a békés, vidám befejezést is).

## A cselekmény elemei

A rendezőnek figyelembe kell vennie és ki kell használnia a darab cselekményének elemeit is, azaz az olyan kulcsfontosságú pillanatokat, amelyek a színpadi szituáció minőségi változását idézik elő. A jól megírt darabban a szereplők színre lépése és távozása nem lehet véletlen, mert ez is előre viszi a darab cselekményét, tehát cselekményi elem.

A cselekmény elemei hatására létrejött változások okvetlenül megmutatkoznak a darab alakjainak jelnezetésénél (a „mise en scène”-nél, a színpadra állításnál).

## A bábszerűség

A bábdarabok színrevitelénél elsőrendű követelményként kell említenem a színpadiasságot. A bábszerűség ennek szűkebb értelemben vett formája.

Bábdarabnak az olyan színpadi művet nevezzük, amelynek mondanivalóját legmeggyőzőbben bábukkal fejezzük ki. Tévedés lenne viszont azt gondolni, hogy csak bábukkal valósulhat meg. A bábszerűség eszköze az animáció és a perszifikáció.

*Animációnak* nevezzük az élettelen tárgyak megelevenítését (pl. a megelevenedett labda, a roller – a Csavargó játékok c. bábdarabban).

A *perszifikáció* tárgyak vagy állatok „megszemélyesítése”, azaz emberi tulajdonságokkal való felruházása. A perszifikáció változata az *antropomorfizáció*, amikor az „emberi lényeket erősebben kihangsúlyozzuk pl. az állatok emberszerű öltöztetével, s ennek megfelelően környezetük hasonló kialakításával is.

Gyakran válhat a bábszerűség sajátos elemévé maga a bábdarab műfaja is. Ilyen pl. a költői (poétikus) színpadi mű, amelyet eredetileg nem is írtak a bábszínpad számára (előadható az „élőszínpadon”), de a bábszínpadi megoldásban jobban kicsendül belőle az eredeti költőiség „törékeny” lágyága (az ember túl hatalmas és hangos a gyöngéd árnyalatú poétikusság tolmácsolására).

Hasonlóan alkalmas bábszínpadra a lírai-epikai műfajú színpadi mű is.

# A SZÍNHÁZI TÉR

## A színházi tér fogalma

A színházi tér fogalmán a színpadot és a nézőteret értjük. Elhelyezését illetően lehet szabadtéri, vagy pedig épületben levő. Ez a tény döntően befolyásolja a színre vitelt (pl. a szabadtéri előadás gyakran világítás nélküli, de igényeket támaszt a hangerővel szemben stb.).

A rendezői koncepció kialakításánál figyelembe kell venni a nézőteret is. Ez érthető, hiszen terjedelme döntően befolyásolja a bábuk nagyságát, de a színpadi beszéd és hang erősségét is. Gyakran előfordulhat, hogy a rendező a nézőtér valamelyik részét is színpadnak használja, esetleg külön hangszórókat helyeztet el a nézőtér több pontján, vagy a nézőtéren mozgatja a darab élőszínesz szereplőit.

A bábszínház nézőtere akkor ideális, ha elég széles (így a néző közel van a színpadhoz), és nem túlságosan emelkedő (azaz annyira „lapos”, hogy a néző jól lásson). A túl nagy befogadóképesség sem előnyös. Legkedvezőbb a 200, maximálisan a 350 férőhelyes nézőtér.

## A színpadi tér

A színpadtér a színpadnak az a területe, amit a néző lát. Tágabb értelemben: a színpadnak az első sor szélétől látható része. Szűkebb értelemben a színpad olyan behatárolt területe, amely a nézőtér bármelyik helyéről egyformán jól látható. A darabokat úgy kell rendezni, hogy legalább a kulcsjelenetek a nézőtér minden helyéről jól láthatóak legyenek. Az a körültekintő rendezés, ha minden szituáció egyformán jól látható.

A színpad azon részeit, amelyek a néző számára nem láthatóak (az alul-, felül-, vagy oldalnézet miatt) ajánlatos takarással ellátni.

A bábszínház szempontjából a színpadi tér maximális lehetőségeket kell hogy biztosítson. Ezért helyes, ha arra minél kevesebb állványt, vagy lépcsőt állítunk. A bábszínház egyszerű stílusa is azt követeli, hogy a színpadon ne legyen semmi fölösleges (ami nem „játszik”, vagy ami semmit sem fejez ki).

A rendezés szempontjából figyelembe kell vennünk azt a körülményt, hogy a bábú alsó része (alulnézetből) a paravántól való távolodáskor fokozatosan eltűnik. Ezért igyekezzünk megelőzni ezt a hátrányos helyzetet úgy, hogy

a darabot a paravánhoz közel játsszák. Ha pedig szükséges, játsszunk több síkban (a hátrányos horizontális mélység helyett a vertikálisan tagolt ún. szimultán színpadon, pl. egymás mögött és egymás fölött felállított 2-3 paraván felhasználásával). A vertikálisan tagolt színpad nemcsak képzőművészeti, hanem drámai jelentőségű is.

A rendező a díszlettervező számára elkészíti a színpadi tér alaprajzát, az elképzelt díszletelemekkel együtt. Helyes, ha az amatőr együttesek is – a paravánuk által behatárolt pontos, 1:10 méretarányú alaprajz szerint dolgoznak. Ennek a segítségével készíti el díszletterveit a képzőművész, sőt, ehhez mérten a megfelelő nagyságú bábukat is.

A színpad hátsó részét az egyszerűbb egyenes, vagy a félkörös horizont (függöny) határolja. Ez kevésbé levegőtlen, ezért plasztikusabb.

Felnőttegyüttesnél a paraván magassága 170-180 cm lehet, gyermekegyüttesnél a szereplők magasságához igazodik (ehhez szabályozható magasságú váz szükséges).

A színpadi tér gyakran kibővíthető a paraván és az előtér célszerű kombinálásával. Ekkor viszont tájékoztatni kell a nézőt a környezetről – megfelelő jelzésekkel.

## A színre vitel

A színre vitelhez (mise en scene-nek) a színpadtér díszletekkel, bábukkal, világítással és más kifejező eszközökkel való elrendezését nevezzük (a francia értelmezés szerint ide tartozik a rendezés is).

A színre vitel (vagy színpadra állítás) a drámai és a képzőművészeti elemek szerves kapcsolódása, illetve kiegészítése. Ha pl. a színpad egyik oldala kulisszákkal telítődik, a másik oldalára helyezett bábuk játéka – mint ellensúly! – teremti meg a színpadon a szükséges kiegyenlítettséget.

Szükséges, hogy a színpadra állítás kifejezze nemcsak az egyes, de főleg a kulcsfontosságú jelenetek alapgondolatát. Itt végeredményben a látszólag mellékes apróságok jelentősége is elsőrendű fontosságú, hiszen minden a néző tudatát, vagy tudatalattiját veszi célba. Ezért szükséges, hogy a színpadra állítás alapos mérlegelés tárgyát képezze. Nem lényegtelen pl., hogy az egyes alakok felállítása szimmetrikus-e, vagy aszimmetrikus. A szimmetrikus „mise en scene” nyugalmat, kiegyensúlyozottságot mutat. A diagonális dinamikusan, a köríves pedig koncentráltan hat a nézőre. Mindez azt bizonyítja, hogy a színpadra állítás előfeltétele az egyensúly és az indokolt megoldások megteremtése.

A dekoráció (díszlet) „mise en scene”-je legyen a legegyszerűbb. Csak



azt tartalmazza, ami a színpadon a legszükségesebb. Lényeges megőrizni a topográfia logikáját is, pl. egy épület egymásba nyíló szobáinak képét, vagy az ablakon való kilátás következetességét.

De a drámai szituációk logikáját is szigorú tiszteletben kell tartani. Így pl. a darabban szereplő alakok bejöveteleit és eltávozásait.

Hasonlóan szigorú rend vonatkozik a díszletek mozgatására a mozgó díszletelemek használata esetén.

## Az alakok „mise en scene”-je

Az alakok (a figurák) színpadraállítását nevezhetjük „aranzálásnak” is. Ezen nem csupán az alakok „mechanikus” elhelyezését értjük, hanem a színpadi helyzetek alakulásának megfelelő mélyebb kapcsolatokat és összefüggéseket. Az alakok színpadraállításához tartozik a bábu gesztusa is, mivel a teret nemcsak önmaga helyzetével, hanem gesztusával is meg kell határoznia.

A néző véleménye vagy érzése kialakulásának a szempontjából nem lényegtelen, hogy a színpadtér melyik helyén és hogyan áll a jelenetben szereplő alak.

Ha az egyik alak (bábu) közepén, a másik pedig oldalt, az egyik elől, a másik hátrébb áll, fokozottabb hatást gyakorol a nézőre az a bábu (alak), amelyik a „központi helyen” lesz (elől közepén). De az sem lényegtelen, hogyan áll a bábu: arccal a közönség felé vagy elfordulva (és mennyire elfordulva). Ebben az esetben is a szükség szerinti logikai és érzelmi viszonzyszabály érvényesül.

Ha több bábu van egyszerre a színpadon, elhelyezkedésüknek egymáshoz való viszonyukat is tükröznie kell. Ha két bábu áll egymáshoz közel, és egymáshoz fordulva, a harmadik pedig tőlük távolabb, méltán véljük úgy, hogy az első két bábu egymáshoz való viszonya közvetlenebb, mint a harmadik bábuhoz.

Lényeges jelentőségűek a bábuk tekintetei, ezért alkalmasak a színpadtér tagolására is (pl. két bábu ugyanarra a tárgyra néz).

Az alakok „mise en scene”-je legyen olyan, hogy a néző figyelmét egy központi pont felé vonzza. A gyakorlatban ez úgy érhető el, hogy a központi bábu a nézőtérrel nézve (a színpadon háromszögszerűen elhelyezett alakok közül) a képelt háromszög csúcsában legyen.

Lényeges, hogy minden jelenetnek csak egy vizuális központja legyen, amely a néző szemét és figyelmét hivatott lekötni. Két centrum kialakítása csak akkor indokolt, ha a színpadon cselekményi ellenpontot (kontrapunktot) kellene teremteni. A vizuális centrum változó jellegű. Ha az előbb említett két egymás mellett álló alak közül az egyik átmegegy a távolabb álló harmadik alakhoz, a

néző azonnali reakciója az, hogy a három alak egymáshoz való viszonya megváltozott. Ez a példa azt jelenti, hogy a színpadi alakok viszonyának a változásával módosul azok „mise en scène”-je, s ennek megfelelően alakul a vizuális központ is. Fontos, hogy a színpadraállításban előállt – logikai alapon megokolt – változást a néző elfogadja. Az alakok logikátlan átrendezése káoszt eredményez. Ezért kell a „mise en scene” változásaival csínján bánni s arra törekedni, hogy minden egyes változás kifejező és érthető legyen. E célszerű takarékoság viszont ne eredményezze azt, hogy az alakok színpadraállítása alig (sőt még szükség szerint sem) változik, mert ez által az egyhangúság, a statikusság erejével fog hatni.

Az alakok (bábuk) színpadraállításánál ügyelni kell továbbá arra is, hogy (a közönség felől nézve) ne takarják egymást. Felállításuk legyen háromszögszerű. Kerüljük azt is, hogy a bábukat éles profilban, közel állítsuk egymáshoz.

Ha a bábnak észrevehetően (feltűnően) kell végigmennie a színpadon, menjen közvetlenül a paraván mögött, s nem hátrafelé – a néző tekintetének irányában.

Az alakok színrevitelénél vegyük figyelembe a kosztümjük színét, arra is ügyelve, hogy hasonló színű díszlet elé ne kerüljenek (ez a bábu- és díszlettervező ügye is!).

Tartassuk be a bábuk közötti logikus (helyzetük, viszonyuk, kapcsolatuk szerinti) távolságokat.

A sírást, nevettetést végeztessük el szemtakarással (fejlehajtás), elfordulással, s ne a nézővel szemben állva.

Igen fontos szabály az is, hogy a jelenetek közötti átmenetek „mise en scene”-je megfelelő ritmusban történjék.

Az alakok hatásos és érdekes színpadraállításánál maximálisan használjuk ki a színpadi dekorációt (díszlet, bútor, kellék stb.).

Nagyon fontos alaposan betanulni a bábuk bejövételét és eltávozását, mert mindig valami újat, izgalmasat (feszültségfokozót) jelentenek. Ilyen értelemben nem mindegy, hogyan jönnek be és mennek ki, a kialakult érzelmi helyzetnek, jellemeknek, stb. megfelelően. Ezért tartassuk be a következő alapszabályt: a bábu (a színpadi alak) mindig valahonnan, valamilyen célból, valamilyen érzéssel jön, s valamilyen megokolással, tudatosan és bizonyos érzéssel távozik. Mindkét feladatot kifejezően kell végrehajtani.

S még egy rendezői jó tanács: a színpadi alakok, figurák felállítását ajánlatos a rendezői példányban jelenetenként (változásonként) befejezni.

# A SZÓ ÉS A GESZTUS

## A szó a bábszínházban

A szép színpadi beszéd előfeltétele a nyelv tisztasága és a megfelelő hangsúly. Ez a követelmény a beszédtechnika elsajátítása által maradéktalanul teljesíthető.

A színpadon felhangzó beszéd hallható, értelmes (nem hadart), nyelvtanilag helyes (dialektus-, zsargonmentes), logikus (helyesen hangsúlyozott) és dallamos legyen (a beszédzene!). Meglehetősen igényes a verses szöveg, bábszínpadi előadása. Ennél meg kell még őrizni a szöveg ritmusát, de a mondatok értelmét is.

A bábszínpadi beszéd technikája sokkal igényesebb. Ez elsősorban abból adódik, hogy a bábszínész a paraván (vagy több paraván) mögött beszél (a bábszínpadon a „piano” fogalma ezért jóformán ismeretlen). Másodsorban: a bábszínész természetellenes testtartásban (kezét feltartva, fejét felfelé fordítva) játszik, illetve beszél. A bábszínpadi beszéd az előszínházi beszédnél stilizáltabb (mint ahogyan a bábu is az élő ember stilizált változata). A modern bábszínház törvényei szerint a bábszínpadi beszéd fő jellemzője a beszéd belső intenzitásának a maximuma. Tehát szinte megfelelőbb a patetikus hangvétel, mint a civilizmust, vagy naturalizmust képviselő beszédmodor. Ezért távolodik, illetve határolódik el a hétköznapi beszédől sokkal határozottabban, mint az előszínházban. Ezért nagytónusú fel a keletkező beszédhibák is (amit az élő színháznál részben „takarhat” vagy feledtethet a színész mimikája). A patetikusság viszont nem jelenti azt, hogy a bábszínpadi beszéd legyen erőltetett, mesterkéltné, mert az ilyen szövegmondás (a néző számára) könnyen élvezhetetlenné vagy kínossá válhat. Ugyanez vonatkozik az „éneklő”, túlhangsúlyozott, „verselős” dikció esetére is.

A bábszínház velejárója (és kétségtelenül hátránya), hogy a néző nem látja, melyik színész (azaz melyik bábu) beszél. Ezért kell különösen ügyelni a színpadi alakok hanggal is jelzett megkülönböztetésére, hogy a néző azonnal tudatosíthassa, melyik „bábu” szólalt meg. Ez főleg a női alakokra vonatkozik, mivel a női hangok a férfiakénál jobban hasonlítanak egymásra.

A bábszínészeknél ragaszkodjunk a beszéd határozott modulációjához (dinamikusságát és erősségét illetően), azaz a hangosból a csendesbe történő fokozatos átmenethez. De a magasság modulációjához is (fokozatos hangmagassági átmenetekhez), valamint a tempó modulációjához (a beszéd

gyorsítása illetve lassítása által), a hangszínezés és a hangárnyalat moduláció-jához is (amely a színpadi alakok belső érzéseit hivatott tükrözni).

Igen fontos továbbá, hogy a bábszínész lehetőleg természetes hangján beszéljen – még akkor is, ha változtatja alaphangját, vagy hangszínét. A görcsösen deformált hang ugyanis kellemetlen hangzású, a bábszínészt pedig fölöslegesen fárasztja.

Az amatőr együtteseknél (mivel azok tagjai nem minden esetben rendelkeznek kellő szakképzettséggel), különösen kell ügyelnünk arra, hogy minél tökéletesebben tudják helyettesíteni a bábu mimikáját a helyes színpadi beszéddel. Lehetőség szerint kerülni kell azt a megoldást, hogy ugyanaz a bábszínész több hangon is beszéljen. Ha pedig e megoldás elkerülhetetlen, akkor az egyes színpadi alakok hangja kell hogy határozottan különbözzék – ami viszont hallatlanul nehéz feladat. Hasonló buktatót jelent az a helyzet is, amikor fiatal bábos öregember szerepét játssza. Ilyenkor ügyeljünk arra, hogy ne utánozza a hangját, hanem inkább a korához jobban illő természetességgel jellemezze őt.

Az első (hang-) próbákon a szereplők beszéljenek úgy, mint ahogyan az egyes helyzetekben maguk is reagálnának. A további próbákon fokozatosan sajátítsák el – hangban – az általuk megelevenített színpadi alak jellemét, korát, vagy temperamentumát.

A mikrofon (tehát a hangerősítő berendezés) használatát illetően elsősorban is azt tudatosítsuk, hogy a leghatásosabb mindig a színész közvetlen, élőben hallható hangja. Gyermekszereplőknél (nagy nézőtér esetében) a jobb hallhatóság elérése céljából – végső esetként – használhatunk mikrofont. Ne felejtjük azonban, hogy a mikrofont a legkedvezőbb helyre kell tenni, mert a színpad más-más részén különböznek a hangfelvételi feltételek. Azt is figyelembe kell vennünk, hogy a mikrofon felveszi azokat a hangokat is, amit a nézőnek nem kell hallania (pl. a padlózat ropogását, a suttogást, a kellék leesését stb.).

Vannak olyan esetek is, amikor a mikrofon használata indokolt. Ilyen pl. a földöntúli alakok hangja (óriás, megszemélyesített Hold, sárkány stb.), vagy ha mikrofon segítségével akarunk a színpadra „valószínűtlen” világot teremteni.

A próbákon ne rendezzük a színészek hangját egyenként (önállóan), hanem mindig a dialógusok (párbeszéd) összességét, mint kompozíciós egységet. Ilyenkor a partnerek beszéde egymáshoz kötődik, s könnyen irányítható (befolyásolható) tempóját, erősségét, színezetét, melodikusságát illetően.

## A bábu gesztusa (taglejtése, kézmozdulata)

Amint tudjuk, a bábunak nincs mimikája, s ezért azt a bábu gesztusa helyettesíti. Lényegesen fontos tehát, hogy a gesztus megfelelően kifejező és könnyen olvasható legyen (még a távolabb levő néző számára is).

A bábu gesztusa különböző lehet:

*szimbolikus*, amely egy gondolat vagy feladat kifejezője (pl. a megalázás, a fenyegetés, a köszöntés gesztusa),

*lélektani*, amely a színpadi alak lelkivilágát tükrözi (pl. búcsúzás, szomorúság, fáradtság),

*hangsúlyozó*, amely a mondott szöveg gondolatát kiemeli (a gyakorlatban igen hatásosan alkalmazhatjuk, ha a szereplő bábu beszélni kezd, hogy a néző figyelmét a bábura tereljük).

A gesztus akkor sikerül jól, ha van képzőművészeti értéke, de drámai töltete is. A helyes gesztus logikus, takarékos, teljes és fázisos, de kifejező is. Legyen kezdete, tetőpontja és befejezése, nem különben pontos mértéke, legyen stilizáltságában inkább realisztikus, mint sem leíró.

Minden színpadi alaknak van egyéni, jellemét is kifejező gesztusa.

A gesztus fontos tényezője lehet a tér kompozíciójának, mivel tagolja a színpadteret.

A bábu „fizikai” cselekvése, gesztusa kell hogy hiteles és céltudatos legyen. Amíg (Sztanyiszlavszkij szerint) a színész (alakításakor) előbb cselekedjék, s csak azután gondolkodjék és érezzen, a bábszínésznek előbb kell gondolkodnia és éreznie, és csak azután keresnie a legmegfelelőbb gesztust (más szóval: a legjobb, leghatásosabb helyzetmegoldás fokozatosan születik és fejlődik a próbákon, melyeken a rendező ilyen értelemben provokálja a bábszínészeket). Nem szabad megelégedni az első ötlettel, még ha az kitűnőnek is látszik!

Minden cselekménynek van belső ritmusa (lehet nyugodt, apatikus, felindult stb.). Viszont nem minden akció színpadi cselekmény. Akkor válhat azzá, ha valamilyen célt szolgál, ha indokolt. A bábszínházban (stilizált jellege miatt) minden gesztus cselekménnyé válik, ezért kell hogy átgondolt, indokolt, valódi (hiteles, igaz) és céltudatos legyen.

A bábszínésznek ezért minden színpadi cselekménynél tudatosan kell válaszolnia: mit, miért és hogyan fog csinálni?

A színpadi akciók (gesztusokban is megnyilvánuló) elengedhetetlen feltétele a partner megfelelő reagálása, a helyzethez és a darab műfajához mérten (akció – reakció!).

## A RENDEZŐ MUNKÁJÁNAK TOVÁBBI ESZKÖZEI

### A tempó és a ritmus

Minden darabnak, sőt azon belül minden felvonásnak és jelenetnek van bizonyos alaptempója. A játék tempójának a váltása, vagy a játék elemeinek szabályos váltakozása adja a darab ritmusát. De a játék felvonásokra, vagy jelenetekre való tagolása is ritmust válthat ki.

Az alaptempó, valamint a tempó-változtatások jelölésére, illetve jellemzésére zenei szakkifejezést használunk (ilyen pl. a *lento* = lassan, *andante* = lassacskán, *moderato* = mérsékeltén, *allegro* = élénken, *presto* = gyorsan stb.). Az egyes jelenetek alaptempóját a rendező bejegyzi a rendezői példányba. A tempó és a ritmus a darab gördülékenységének az alapja.

A ritmus leghatásosabb tényezője a *szünet* (pauza), mivel lélektani jelentőségű is (a színpadi alak közben pl. gondolkodik, ingazodik). De szerepelhet a szünet mint a cselekményt felfokozó elem is (a szünet feszült pillanatai után valami történik). Fontos követelmény, hogy a szünet legyen megfelelő hosszúságú. A helyes mértéket a bábszínész kell hogy a helyzet légköréből kiérezze. A szünet viszont nem jelenti a tétlenséget. Ilyen állapot (amikor tulajdonképpen „semmi sem történik”) a színpadon nem létezik!

A tempót és a ritmust – kölcsönhatásukban – egyszerre állapíthatjuk meg, ezért beszélünk tempóritmusról, mint egyetlen fogalomról. Tempóritmusa van az egész darabnak, a felvonásoknak (részeknek), a jeleneteknek, sőt minden színpadi alaknak is (bizonyos tempóban és azon belül bizonyos ritmusban cselekszik).

### A szünetek és a színváltozások jelentősége

A szünetek és a színváltozások az előadás fontos ritmizációs eszközei.

Indokolt a szünet akkor, ha valamilyen cselekményi egység befejezést nyert, és a nézőt újból tájékoztatni kell a történés folytatásáról (részek, felvonások, képek közötti szünet). A szünet annak a jelzésére is szolgálhat, hogy a felvonások között hosszabb idő telt el.

A gyermekközönség esetében a szüneteknek pszichológiai (lélektani) jelentőségük is van. A gyermeknéző ugyanis nem képes hosszú időn át

folyamatosan követni a színpadi történeéseket. Főleg a kisebb gyerekek figyelme 20-30 perc után erősen lankad, pihentetni kell őket. Az előadásnak viszont ne legyen ebből az okból több mint egy szünete. A szünet hosszúságát pontosan, átgondoltan kell meghatározni, és be is kell tartani. Hosszabb rész (felvonás) után következhet hosszabb szünet, és fordítva. Helytelen az a megoldás, amikor rövid játék után aránytalanul hosszú szünet következik.

Szünet közben a nézőtéri világítást bekapcsoljuk, szellőztetünk, de zenét (hangszórón keresztül) nem közvetítünk.

Aszínváltózas akkor indokolt, ha összefügg a műszaki átépítéssel, a színpadkép változásával. Igen fontos, hogy mindez a lehető legrövidebb időn belül történjék. A nézőtéri világítást ilyenkor nem kapcsoljuk be, nem szellőztetünk, nem zavarjuk a néző élményét. A színváltózas tartozéka a megfelelő zene, a függőny előlről történő megvilágítása stb. Ha a színváltózas (díszletátépítés) függőny nélkül, a néző szeme láttára történik, akkor a „mise en scene” szerves részének tekintjük. Ezért szükséges pontosan, ritmusra szervezni még akkor is, ha a színpad nincs megvilágítva.

## A díszlet és a kosztümök (jelmezek)

A bábszínház egyik jellemzője a kevés díszlet. Ne felejtjük el, hogy a cselekmény hordozója a bábu, a díszlet viszonya a bábuhoz mérten alárendelt. Más szóval: nem lehet semmi hatásosabb, mint maga a bábu. Arra is ügyeljünk, hogy a díszlet ne olvadjon egybe a bábuval. Helyes továbbá, ha a színpadi térre minél kevesebb állvány kerül, mert az gátolja a bábszínész mozgását. A díszletnek kell, hogy legyen funkciója, azaz tájékoztasson a helyről, ahol a cselekmény lejátszódik. Az ornamentális dekoráció merőben más jellegű, a színpadot csak keretezi (pl. a paravánon, vagy a portálon).

A díszletek és a kosztümök készítésénél fontoljuk meg az anyag és a szín kiválasztását. Ne féljünk szokatlan anyagokat használni, lehet, hogy pont azok lesznek a bábszínház stilizált világában a leghatásosabbak.

Minden anyagnak (még ha imitált is) van atmoszférát teremtő jellege. De döntő élettani szerepe van a színnek is. A piros szín pl. ingerlő, a világoszöld megnyugtató stb. A szín ilyen értelmű funkciója felhasználható mint drámai elem – ha a színpadon a megfelelő szín dominál.

A díszletek elkészítésénél helyes, ha kerüljük a részleteket, és azokkal a cselekmény környezetét csupán jelezzük (pl. az erdő = 1-2 fa, a harctér = csak 1-2 sátor stb.).

Amint a bábunak is hüen kell követnie a drámai alak karakterét, ugyanúgy

a kosztüm is azonosuljon az alak jellemével, a színpadravítel stílusával. A történelmi hűség – megoldásában – lehet jelzett is. A kosztümök színét illetően érvényes mindaz, amit a díszletekkel kapcsolatosan megtudtunk. A kosztümök esetében a színeknek szimbolikus (jelképes) jelentőségük is van (pl. a királyok palástja bíborvörös, a szegények ruházata szürke vagy barna, stb.). A kosztümök anyaga pedig a színpadi alakok szociális helyzetéről és jelleméről tanúskodik. A mesék világában megokoltak az időhöz nem kötött, fantasztikus öltözetek.

A bábszínházban a kosztüm a bábu arcánál még kifejezőbben jellemezheti a színpadi alak karakterét. A kosztümök készítésénél ügyelnünk kell arra, hogy ne akadályozzák mozgásában a bábút, és ne legyenek öncélúak.

Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a díszlet (akárcsak a kellék is) a bábszínpadon megelevenedhet, játszhat. Szükségszerűen – ennek figyelembevételével – kell elkészíteni.

## A függöny

A függöny feladata elhatárolni a reális (valóságos) világot a színházi illúzió világától. De a függöny drámai tényező is, mégpedig a széthúzás és összehúzás tempója, ritmusa által (így lehet pl. gyors, vagy lassú függöny). A függöny széthúzása történhet – állandó – zeneszámra, vagy pedig a függöny mozgása a színpad hangulatához igazodik. Ilyen értelemben annak befejezését jelzi a lassú függöny, a cselekmény hirtelen befejezését zárja a gyors függöny. Ha a függöny mozgása zenére történik, fontos, hogy annak tempójához, ritmusához igazodjék.

Magán a színpadon is lehet még egy, vagy esetleg több függönnyt használni, amely tagolhatja a színpadteret. Az ilyen, ún. belső függöny használata érdekes megoldásokra ad lehetőséget (főszínpad kialakítása, gyors környezetváltoztatások stb.).

Az utóbbi években a színházaknál elterjedt a függöny nélküli színrevitel. A bábszínház esetében ez a divatosság maradéktalanul elfogadható főleg akkor, ha az előadott darab díszlet nélküli, vagy pedig a díszleteket (pl. különbözően elhelyezett drapériák által) csak megfelelően jelezzük. A függöny használata mindenestre segíthet megőrizni a színpadi illúziót.

A függöny szerepét átveheti a különleges színpadi világítás is. A fentről egy sorban levilágító fényszórók, vagy az oldalról egymással szemben világító reflektorok fényfüggönnyt alkotnak (a sötétben ülő néző ugyanis nem láthatja a sötét háttérű színpadot). Szabadtéri előadásoknál a színpad előtt elhelyezett, és



a nézőtér felé világító fényszórók veszik át a függöny szerepét (a színpad ezáltal „láthatatlan”).

A tüllfüggöny a színpadkép lágyítását (ún. ködképek kialakítását) szolgálja. De vetítési lehetőséget is ad, s ha előlről van csak megvilágítva (sötét színpadon), mögötte elvégezhető a színpadkép átépítése.

## A világítás

Háromfajta világítást ismerünk: az alapvilágítást, a drámai világítást és a képzőművészeti világítást.

Az *alapvilágítás* a színpadi cselekmény kiemelését szolgálja.

A *drámai világítás* a drámai szituációk, valamint a színpadi alakok egymás közötti viszonyát fejezi ki megfelelő intenzitással és színnel.

A *képzőművészeti világítás* a díszlet kiegészítője.

Az alapvilágítás, valamint a drámai világítás módját a rendező határozza meg. A képzőművészeti világítás nem lehet öncélú, követnie kell a rendező szándékát.

Más szemszögből ítélve szó lehet még síkvilágításról és plasztikus világításról. Ide sorolhatjuk a vetített díszletet is és a szcenikai filmet (illúziókeltő, illusztratív elemek).

A síkvilágítás – az alapvilágítás része – a színpadot előlről világítja meg. A csak előlről kapott fényben a bábú kifejezéstelen. Ezért szükséges a plasztikus világítás is, amely a bábút „modellálja”, plasztikussá teszi. A reflektorok 45 fokos szögben szórják a fényt oldalszögben vagy függőlegesen. A bábú helyes megvilágításához ún. ellenfényt is használunk, azaz az ellenkező oldalról (az előbbihez hasonló módon) gyengébben világítunk. A két oldalról jövő fénysugarakat keresztezzük. A plasztikus világítás lehet *lokális* (a színpadtér tágabb helyét bevilágító), vagy *pont-világítás* (amely csak egy bábút, annak arcát, vagy valamelyik kelléket érinti).

Bizonyos esetekben a bábukat csak hátulról is meg lehet világítani, ilyenkor sziluettjüket kapjuk (a világítás szöge ne legyen kisebb 40 foknál ellenkező esetben a fény vakíthatja a nézőket).

A rendezőnek arra kell ügyelnie, hogy a világosító parkot (legalább az alapvilágítás zömét) állandóra állíttassa (ne kelljen az előadás közben változtatni).

Kellő figyelmet szenteljünk a fény színének is, mivel drámai tényező, kiemeli a bábuk és kosztümök színezetét. Ezen kívül a színes fény lehet pszichológiai

vagy szimbolikus hatású is. Mindenképpen a zenével együtt segít kialakítani a szükséges környezetet.

Nem szabad arról sem megfeledkeznünk, hogy a színpadravítel szerves része a helyes nézőtéri világítás is. A rendezőnek kell eldöntenie, mikor és hogyan kell világítani a nézőtéren, illetve mikor és hogyan legyen az sötét (pl. fokozatosan, vagy hirtelen). Gyermekelőadásokon ne kapcsolassuk ki a nézőtéri világítást hirtelen, mert a gyors helyzetváltozásnál a gyerekek zajongani kezdenek.

A fény ellentéte az árnyék. Arra ügyeljünk, hogy ne a véletlen, a rossz világítás szülje. Az árnyéknak rendszerint nincs helye a díszleten, bábnak – hacsak nem előre átgondolt szándékról van szó. Fontos ügyelni a világítás és a zene összhangjára.

## A hang – a zene

Színházi értelemben véve a hang tulajdonképpen a zene és a konkrét hang.

Hangot kelthetünk közvetlenül egyetlen hangszerrel (zongorajáték), zenekarral, de lehet reprodukált (azaz hangszóróból megszólaló hang lemezejátszó, magnetofon segítségével). A hang a bábszínházban előfordulhat mint önálló elem (énekelt dal, hangszer szóló), vagy pedig mint kísérő zene. Ezt a zeneszerző a rendezővel történt előzetes megegyezés után komponálja, vagy a zenei szakértő a rendezővel közösen válogatja (zenei összeállításnál). A kísérőzenét kellő mértékletességgel kell alkalmazni, mert ha túl adagolják, a néző nem is észleli. A kísérőzene a produkció szerves része, nélküle bábszínházi előadást alig lehet elképzelni.

A zene elemei a dallam, a tempó, a ritmus, a dinamika, a harmónia és a színesség. Élményeket, lelkiállapotokat ír le a dallam és a harmónia. A színpadi alakok karakterét a színesség adja (pl. hangszerfajta szerint is). A cselekmény drámaiságát leginkább a tempó és a ritmus, de a melódia és a harmónia fejezi ki.

Rendezői (ill. zeneszerzői, vagy összeállítói) szempontból lényeges, hogy a zene elemei alkalmazkodjanak a bábszínházhoz, a gyermeknézőhöz a darab stílusához, zsáneréhez, valamint a rendező elképzeléséhez.

A bábszínház, de a gyermekközönség jellege is megköveteli, hogy a zene dallamosságban, hangszerelésben legyen egységes, s dallamosságán kívül kifejezetten ritmikus. A színessége is eltérhet a szokásostól, különleges hangszerek használata által (gyermektrombita, poharak, fésűk stb.).

A kísérőzene lehet hatásos, egyetlen motívumot hangsúlyozó, vagy öncélú zene. A zenei hatást keltő zene kifejezheti vagy pedig aláfestheti a környezetet,

a helyzet hangulatát. Ezt a feladatát a pillanatnyi szituációval, vagy pedig kontraszthatással összhangban is betöltheti.

A motívumra alapozott zene alakokhoz, vagy helyzetekhez kötődik. Rendszerint a színpadi alak érkezésekor, esetleg egy helyzetre való visszaemlékezéskor hangzik fel.

A leghatásosabb kísérőzene az, amelynek van saját funkciója (azaz nem egészít ki, nem magyaráz, hanem közvetlen alkotórésze a jelenetnek).

A zenei előjátékot (az előadás megkezdésekor vagy az egyes képek előtt) a gyermeknéző nem az előadás alkotóelemeként érzékeli. Mégsem hagyjuk ki. Az elsötétített nézőtéren felhangzó zene ugyanis a nézőt fokozatosan átvezeti a valós életből a színház bűvös világába.

Zenei összeállításnál (illetve válogatásnál) ne használjunk ismert zeneműveket! Nem kívánt, fölösleges asszociációkat váltanak ki a nézőkben.

A bábszínházban a valóság hangja is lehet kifejező drámai tényező (óraütés, harangozás, dobolás stb.). Fontos betartani a valóságos hang pontos ritmusát (a monoton ritmus néha álmosíthat, néha pedig egészen izgalmas lehet). Hasonlóan lényeges eltalálni a valóságos hang időtartamát.

A naturális gesztusokhoz hasonlóan, ugyancsak ritkán használjuk a naturális hangokat. Néha komikusan is hatnak (madárcsicsergés). Ilyen esetekben megfelelőbb a stilizált zene.

## Az előadás atmoszférája

Minden előadásnak (sőt minden részének is) van ún. alaplégköre. Ezt megfelelően kell eltalálni és létrehozni, mert éppen általa hathatunk a néző érzelmeire. Ügyeljünk arra, hogy ne alakítsunk ki öncélúan naturalisztikus vagy impresszionisztikus légkört a színpadon (pl. holdvilágos éjjel). Ilyenkor a rendező használja ki az összes színpadi elem tárházát.

A bábszínpadi légkör kialakításánál fontos szerepe van a bábszínészi játék (hangban, mozgásban és harmóniában), a zene, a világítás (színei és erőssége), a tempóritmus oszthatatlan egységének.

Minden előadásban más és más légkört kell teremteni a színpadon, a kornak (amelyben a cselekmény játszódik), a szerző stílusának és a színre vitel elképzeléseinek megfelelően. Ennek előfeltétele, hogy a rendező el tudja képzelni a légkört, és a színpad kifejező eszközeivel képes legyen megvalósítani.

# A DRÁMAI ALAK MEGTEREMTÉSE A BÁBSZÍNPADON

## A bábu típusai

A színpadravítel módjának mérlegelésénél a rendezőnek nagy gondot kell fordítani arra, hogy milyen típusú bábukkal akarja elképzeléseit megvalósítani a darab műfajától és stílusától függően, tiszteletben tartva a szerző eredeti szándékát.

A *marionett bábu* erősen stilizált járású. Ezért leginkább a statikus, filozófikus, szimbolikus, titokzatos vagy lírai jellegű darabokban, vagy a régi népi bábjátékokban használható.

A *pálcás bábuk* (jávai, vajang típusú bábuk) meglehetősen realisztikusak, s ezért sokoldalúan tudják kifejezni és tolmácsolni a tragikus, a lírai, a lelki, sőt a groteszk színpadi megnyilvánulásokat (képzőművészeti és technológiai megoldásuktól függően). Alkalmasak a sokszövegű, verses drámai művek előadására. Ebben segítik őket többek között széles, kifejező gesztusaik is.

A *kesztyűs (zsák-) bábuk* testrészeik diszproporcionalitása miatt főleg a groteszk zsáner bábuai. A bábuk közül a legmozgékonyabbak. Előnytelenül hatnak a sokszövegű darabokban, inkább a sok akciót, mozgást, a kellékekkel való munkát szeretik. Gesztusaik eléggé korlátozottak. Az ilyen bábukkal előadott előadások tempója meglehetősen gyors.

A *kétkezes kesztyűs bábu* is groteszk jellegű. Gesztusai szintén korlátozottak. Mozgatása a bábszínészt meglehetősen igénybe veszi. Hosszabb bábdarabokban ezért inkább ne használjuk.

Az *előkezes bábuk* jellemzője az élő (de kesztyűvel fedett) kéz (vagy kezek) és a stilizált bábu közötti ellentét. Ezért a groteszk műfajú darabok előadására alkalmasak. Az e típushoz tartozók a kellékekkel végzett munka során a legbiztonságosabbak. Sokoldalúságuk ellenére inkább a cselekményes, mintsem a sok szöveget felvonultató darabokban érvényesülnek.

A *sikbábuk* groteszk hatást keltenek. Jól beváltak népdalok, néptánc, ritmusjátékok előadásában. Használatuk igen pontos, ritmizált mozgást követel. Alkalmatlanok a verbális (párbeszédes) darabok előadására.

A *mimikus (arcjátékra alkalmas) bábu* groteszk, változó mimika (arc kifejezés) kifejezésére képes. Rendszerint szőlőbábjátszásnál (igen rövid, groteszk jelenetekben), élőkézzel kombinálva használják.

Az *árnyjáték* lírai színház. A bábuk mozgási képessége minimális. Mozgatásuk

pontos ritmust követel. Csak rövid darabok színrevitelére alkalmas. Az eredeti – orientális – árnyjáték nem könnyen köti le az európai néző figyelmét. Újabban új, vetített és kombinatív technikával filmszerű hatást sikerült teremteni, ami valószínűleg az árnyjáték fejlődésének új szakaszát is jelenti.

Végezetül meg kell válaszolnunk még egy fontos kérdést: *használhatunk-e több típusú bábút egyszerre?* A válasz nem lehet egyöntetű. Ezt rendszerint a logika és a jó ízlés dönti el. A „vegyítés” akkor indokolt, ha két különböző világot akarunk jelezni (pl. emberek és földön túli lények), vagy pedig éles különbséget akarunk kifejezni (pl. Dávid és Góliát, gazdag ember és szegény ember).

Különböző magasságú bábút a valóságot követve mindig használhatunk (pl. szülő-gyermek). Sőt, ugyanannak a bábunak a magasságát is változtathatjuk (nemcsak perspektivikus megoldásként, hanem a drámai hatás növelésére is).

Szólni kell még a „dublőr” bábuk használatáról. Ez a trükkös megoldás (amikor egy bábunak több változatát szerepeltetjük ugyanabban a darabban), szívesen látott és hálás, sőt néha ki nem kerülhető bábszínházi megoldás. A dublőr bevonása akkor indokolt, ha a darabban szereplő bábu (technológiai jellege miatt) képtelen bizonyos feladatokat elvégezni (pl. a pálcás bábu helyett egy marionett bábu úszik vagy repül).

Kevésbé hatásos megoldás a bábuk fejének cseréje (más-más arckifejezéssel). Ez inkább csak a pillanatnyi meglepetés erejével ható, groteszk tréfa. A bábu arcának kifejezésbeli állandósága ugyanis tipikus, és éppen e változatlanág hat ösztönzőleg a közönségre. A néző fantáziájának ilyen értelmű aktivizálását mindig ki kell használni.

## Élőszínesz a bábszínpadon

Főleg az utóbbi időben váltott ki sok és ellentétes vitát az „élőszínesz” megjelenése a bábszínpadon. Ez a modernkedés vagy divatmajmolás sokszor a bábszínház jellegének a rovására történik. Olyannyira, hogy a bábszínpadról jóformán teljesen eltűnik a bábu. Az e témáról folyó vita még évekig eltart és kérdéses, hoz-e majd maradandóbb megoldást. Egyelőre maradjunk még a megtanulandó klasszikusnak számító dogmáknál. Ezek alapján az élőszínesz szerepeltetését a bábszínpadon maradéktalanul akkor fogadhatjuk el:

a) ha megjelenését az előadás szerves részének tekinthetjük (a Pinoccio élő fafaragója, a kiskacsát legeltető pásztorlány stb.),

b) ha jelenléte ellenpontozott kapcsolatot teremt a bábu és az élő színész között,

c) ha az élószínész a mesélő (narrátor) szerepét tölti be,

d) ha az élószínész egy személyben a bábut mozgató bábszínész is.

Bármely esetről lenne szó, ne felejtssük el: az élószínész a bábszínpadon nem „veszélytelen” dolog! Főleg akkor, ha túl nagy cselekvési teret kap. Nem szabad megfélekednünk arról, hogy a nyílt színen más törvényszerűségek szerint játszik, mint a paraván mögött. Ez főleg a mozgására, a mimikájára és a közönséggel való kapcsolatteremtésre vonatkozik.

Az ember és a bábu egyidejű színpadra jelenléte a bábut hozza hátrányos helyzetbe. Ezért kell ezt a különbséget fénnel tompítani. A helyesen alkalmazott világítás megfelelően kiemeli a bábut, míg az élő színészt szükség szerint háttérbe szorítja. Hasonló hatást érhetünk el az élószínészre öltött, a háttér színével egyező kosztüm használata esetében is.

## A maszk (álarc) használata

Az élószínész bábszínpadra jelenlétéhez részben „alibit” szolgáltat az álarc használata. Sajnos, ez egy téves felfogás eredménye. A maszkszínház ugyanis nem lehet azonos a bábszínházzal, mivel a színész a színpadon (mint anyagot) saját testét, nem pedig az élettelen matériát, a bábut használja. Márpedig ez ellentmond a bábszínház alapelveinek.

A tulajdonképpeni alibi – maszk az arcon – nem változtatja a színészt bábuvá. Még a maszk aránytalan méretei sem, amelyek ugyan – a bábuhoz hasonlóan – felnagyítják a színész fejét. Sőt, az sem, ha ráadásul a színész bábuhoz hasonlóan mozogna a színpadon (mint pl. a marionett).

Lehet, hogy a maszk és a bábu ellentétozása érdekes jelenség, mégis csak végső megoldásként használják, mint az élószínház és a bábszínház közötti átmenetet.

## A fekete színház

A maszkszínházzal ellentétben a fekete színház ízig-véríg bábszínház, a megelevenedett anyag igazi csodája.

A fekete színház különleges megvilágítási technikát igényel, amely a fekete horizont előtt, a fekete öltözetben dolgozó bábszínészeket teljesen eltüntet a néző szeme előtt. Viszonylag nagy lehetőségeket kínál a kellékek (tárgyak) és a bábuk animálására vagy perszonifikálására. A „csoda” magyarázata: a bábszínész fényfüggöny mögött dolgozik.

Az utóbbi időben a fekete színház főleg a hivatásos bábszínházaknál terjedt el. Amatőr együtteseink felkészültsége, illetve felszerelése (műszaki hiányosságai) ennek a műfajnak alkalmazására alig ad lehetőséget.

## Különböző művészeti ágak és bábszínházi technikák keverése

Minden művészeti ágbán szóhoz jut a „promiszkuitás” (a korlátozás nélküliség). A színház gyakran használ filmszerű elemeket, esetleg a televízió, a színház vagy a film nyelvét hívja segítségül. Így van ez a bábszínház esetében is, amely felváltva alkalmazza a vetítést, filmszerű váltásokat, élő színészt szerepeltet, stb. Ez akkor helyes, ha a bábszínház kifejezőeszközei (a bábu, a bábszínész) dominánsak maradnak más művészeti ágak egyszerre történő alkalmazása esetén is. A bábszínház változó műszaki megoldásai elsősorban a színpadi teret érintik (pl. tagolt színpad, forgószínpad stb.).

## Csoport, tömeg (komparz) a bábszínpadon

A bábszínház, mint a kisszínpadi formák egyik ága kevés szereplőt foglalkoztat. Ez azért is érthető, mert a színészek játéktere is korlátozott, hiszen a bábszínpadon egyszerre csak annyi bábu lehet, ahány bábszínész fér el a játéktéren anélkül, hogy mozgás közben egymást zavarná. Ebből az okból, de azért is, mert nem bábszerű, a bábos tömeg (komparz) ritka bábszínpadi jelenség.

Ha mindenképpen használni kívánjuk, igazodjunk az alábbi szabályokhoz:

a) Az irodalmi jellegű, komoly témájú darabokban az élőszínházhoz hasonlóan oldható meg. Egy bábszínész két, vagy több bábú tart (mozgat). Ilyen esetben közös lécre vannak erősítve, s nem, vagy csak alig mozgathatók.

b) Komikus darabokban (pl. vásári bábjátékokban) mechanikus, szokás szerint egy minimális mozdulatra korlátozott „bábúsort”, azaz közös lécre erősített egyszerű bábukat használhatunk. Megfelelnek a síkbábuk is, vagy egy háttérszerűen festett bábucsoport. A komparz mindig alulról jelenik meg.

c) A tömeg megoldható jelzéssel is (pl. a színpad szélére állított bábucsoport a nézővel elhitheti, hogy mögöttük vannak még többen is, vagy pedig a színpad háttérében masírozó lándzsák a felvonuló sereget jelzik). A tömeg hatásának a felerősítésére jól bevált a zene vagy a hangkulissza (taps, kiabálás stb.).

# A KÖZÖNSÉG

## A közönségről általában

A néző a színház szerves része, nélküle értelmét veszti az előadás, hiszen a néző (a színház „ura”, az ezerfejű Caesar) jelenlétén, valamint reakcióin múlik a színpadi produkció sikere. Az élőszínház lehetőségeitől eltérően a paraván mögött dolgozó bábszínésznek nincs közvetlen kapcsolata a közönséggel. Ez egyrészt előny, mert a közönség közvetlenül nem hathat rá zavarólag, ezért nyugodtabban összpontosíthat. Másrészt hátrány is, mert fokozottabb figyelmet kíván a közönség hangulatának, reagálásának a lemérésére.

A színház közönsége (a TV nézőtől eltérően) kollektív természetű, s ezért jellegzetes, felszabadultabb reakciói vannak. Ez a bábszínház gyermekközönségére különösen vonatkozik, de előadásonként is változik. Ugyanis másképpen reagál a gyermeknéző, ha csoportosan (iskolai szervezett előadáson), egyéni (önkéntes) vagy pedig felnőtt kíséretében vesz részt a bábszínházi előadáson.

A modern színművészet arra törekszik, hogy a nézőt – lehetőleg kényszerérzet nélkül, nem kierőszakolt bekapcsolással a legtermészetesebben, spontán módon aktivizálja, akár a katarzis őszinte megnyilvánulási fokán is.

A színpad és a nézőtér dialógusa bizonyos szervezettséget kíván. Ez azt jelenti, hogy helyesen kell alkalmazni (megfelelő helyen és időben), kerülve az öncélúság olcsó hatásvadászatát. Következetessége segíti abban, hogy konzekvens, stílusalkotó elemmé váljék. Ilyen értelemben a dialógus feltételezi a színész megfelelő humorérzékét, valamint azonnali, rögtönzött poénszerű reakcióját mindarra, ami a nézőtérén (a színpad felé) elhangzik. Ennek maradéktalan teljesítését akadályozza az a tény, hogy a paraván mögött dolgozó bábszínész a közönséget nem láthatja, s így – jóformán – hatodik érzékére támaszkodva kell megtalálnia a megfelelő reagálást.

A gyermeknézők gyakori spontán reakcióját sem szabad figyelmen kívül hagyni – akár várt, akár váratlanul születő reakcióról van szó.

A bábszínházi produkciók célja – a klasszikus katarzis fogalmával egyezően – megajándékozni a gyermeknézőt az esztétikai, érzelemdús élménnyel, az erkölcsi elégtétellel, valamint témát adni a gyermek gondolatvilágának.

Végezetül ne felejtjük el, hogy a gyermeknézőt – a vele folytatott dialógusokat illetően – nem mindig tekinthetjük teljes értékű partnernek (vagy csak kivételes esetekben) a felnőtteket viszont annál inkább. S ezt a lehetőséget esetenként megfelelően ki is kell aknáznunk.



## A gyermekdarabok sajátosságai

E fejezet bevezetőjéül Sztanyiszlavszkijt idézem: „A gyerekeknek úgy kell játszanunk, mint a felnőtteknek – csak még egy kicsit jobban”.

A gyakorlat e fejezet címének létjogosultságát igazolja. Ennek rendeli magát alá a gyermekeknek szánt, s különös gondossággal alkotott irodalom (a gyermek korához, érdeklődési köréhez mérten). Ezért indokolt a gyermekdarabok színrevitelének a sajátosságait megismerni.

E specifikum értelmében kellő figyelmet kell fordítani a történet, s azon belül a szituációk érthetőségére. Ezt a „mise en scene” jó áttekinthetőségével, az alakok határozottabb jellemzésével, az egyes hangok közötti különbségek fokozásával, esetleg a tempó lassításával érhetjük el.

Különösen a tanmesékben megengedhető az ízléses (nem túlzott) dikció.

A drámai jelenetek drasztikusságát (pl. boszorkányégetés) észrevehetően mérsékelni kell.

Fontos követelmény az is, hogy a gyerek könnyen tájékozódjon arról, hol játszódik a darab története, valamint kit is ábrázolnak az egyes bábuk.

A színház – különösen a bábszínház – a gyermekközönséghez szóló nevelő jellegű intézmény. Ezért kellene ízlésesnek, minden gicctől mentesnek lennie.

Óvatosan kell bánni az allegorikus megoldások, valamint a szimbólumok (jelképek) alkalmazásával (kifejezhetőség, érthetőség). Ha a gyerek nem érti őket, az előadás nem kötheti le.

A gyermek aktivizálása fontos tényező. Létrejöhet spontán módon, vagy mint egyéni, belső átélés („izgalmasabb” jeleneteknél). A gyermek azonban aktivizálódhat úgy is, hogy a történetekről szabad fantáziája és elképzelése szerint gondolkodik (pl. a csupán jelzett környezetnél hozzágondolja a teljeset).

A gyermekeknek szánt színházi (bábszínházi) előadás fontos követelménye az is, hogy szórakoztató, sőt látványos legyen (persze a giccses megoldásokat kerülve, mert azok a naturalizmuson keresztül rendszerint az ízléstelenséghez vezetnek).

Ne hagyjuk figyelmen kívül a gyermekközönség korát (korcsoportját) sem, mivel ehhez kell igazodnia a darab nyelvezetének, stílusának is (pl. más humoros elemeket használhatunk a kisebb, másokat az idősebb gyermekeknek).

A rendező kötelessége a színrevittel kapcsolatosan figyelembe venni a gyermeklélektan ismeretanyagát. Ehhez azonban szükséges áttanulmányozni a megfelelő szakirodalmat.

## A gyermeknéző

Tájékoztatásul frissítsük fel a gyereknézők korcsoportok szerinti felosztását:

1. csoport: óvodáskorúak (4-6 évesek)
2. csoport: alsó tagozatos alapiskolások (6-8 évesek)
3. csoport: felső tagozatos alapiskolások (9-10 évesek)
4. csoport: pubertáskor előttiak (12-14 évesek)

Ehhez annyit jegyezzünk meg, hogy ez a kategorizálás szorosan összefügg a gyermek értelmi fejlettségével, érdeklődési körével és élettapasztalataival. Minél idősebb a gyerek, annál jobban tágul, gazdagodik lelkében az említett fogalmak világa.

A gyermekeknek szánt művészi produkció közös vonása a derű, az öröm, az optimizmus és a szórakoztatás.

Az *első korcsoportnak szánt darabokat* a monotematikusság jellemzi (egy valamiről szóló egyszerű történet, egyszerű jellemekkel és nyelvezettel, kerülve a kevésbé ismert szavakat, kifejezéseket). A darabok gyakori tárgya lehet egy-egy higiéniai, viselkedési szabály, állatmese és tanmese. A darab drámai felépítése nélkülözheti a feszültséget. Hálásak az ún. lepirellőmegoldások (rövid, érdekesebb jelenetek egymásutánja), az általában kíváncsi és érezhető fokozódás nélkül is. A stílusok közül leginkább az elbeszélő stílus felel meg, a bábu típusai közül a kesztyűsbábu, a síkbábu, esetleg az árnyjáték. A produkció nem lehet hosszabb (a szüneteket is beszámítva) 50-60 percnél.

A *második korcsoport darabjai* is túlnyomórészt monotematikusak, csak néhány történetről szólhatnak. A jellemek továbbra is egyszerűek, de a darab közben fejlődhetnek. A nyelvezet egyszerű, de lehet képekben gazdag. Megfelelő műfaj a mese (főleg a klasszikus mese), esetleg a groteszk darabokkal is lehet próbálkozni. A darab felépítése ugyan még inkább epikus, de már van fokozása, stílusára a növekvő drámaiság a jellemző. Használható bábutípusok: a kesztyűs bábu, a marionett és a vajang (pálcás) bábu. Az előadás ne legyen 60 percnél hosszabb.

A *harmadik korcsoport darabjai* témájukat, de történetüket illetően is lehetnek már bonyolultabbak. A darabban szereplő alakok jelleme legyen jobban kidomborított, gazdagabb. A darab nyelvezete is már gazdagabb, drámai, jellemteremtő. Tartalmilag e korcsoportnak szánt darabok legyenek izgalmasak, a napi valóságot érintőek, s legyen megfelelő drámai felépítésük. Műfajuk, illetve stílusok változatos, hasonlóan használhatunk bármelyik típusú bábut is. Az előadás hossza meghaladhatja a 60 percet (főleg ha eléggé érdekes, izgalmas a darab)

A *negyedik korcsoportra* az előbbihez hasonló feltételek érvényesek. A nekik szánt darabok témája lehet ennél is bonyolultabb, stílusa pedig gazdagabb. Használható az ironikus hangvétel, de a poétikus színház is.

## A RENDEZŐI KONCEPCIÓ

A rendezői koncepció tulajdonképpen mindazon meglátások összessége, amelyek az előadásra szánt mű olvasása közben vagy után születnek. Ez a folyamat fokozatos. A kezdeti „sejtésből” alakul konkrétabb, megvalósítható ötletté, az egyes színpadi elemek megfelelő alkalmazásának felhasználásával és kombinálásával.

A koncepció kialakulását illetően ragaszkodjunk ahhoz az elvhez, hogy az eredmény a nézők figyelmét végig lekösse, érdeklődésüket pedig fokozza, s ez a folyamat a darab végén tetőződjék.

A kasszínpadí formák színrevitelénél az egyes számokat úgy szerkesszük egybe, hogy a műsort kimondottan jó számmal kezdjük és fejezzük is be. Közben változhatnak a más-más műsorszámok, de úgy, hogy azok kapcsolódása fokozatosan ívelt felépítésű legyen.

A bábdarabok expozíciója legyen hatásos és világos, hogy lekösse a néző figyelmét (fényhatás, zene, hangosabb beszéd, látványos cselekmény, stb. által), hasson a meglepetés erejével. Ugyanakkor kellőképpen tájékoztasson, vezesse be a nézőt a játék légkörébe.

A bábdarabok befejező része legyen gyors és kifejező. Ügyeljünk arra is, hogy a darab minden egyes része (vagy felvonása) is hasonló szabály szerint igazodjon az expozíciók és a befejezések fokozatosabb rövidülésével.

\*\*\*

A rendezői koncepció kialakulását a következő színre viteli „fogások” segítik:

A *kontraszt* éles, ellentétes, elkülönülő ritmusok változásával keletkezik. Használatánál kívánatos az egymás utáni kontrasztokat megfelelően fokozni. A kontraszt lehet akusztikai (hang modulációjával, esetleg gyorsítással vagy lassítással előidézett), vagy vizuális (fény-modulációval keletkező), és

audiovizuális (akusztikai és optikai elemek egyidejű alkalmazásakor). Függhet továbbá a stilizált bábu és a realisztikus beszéd, vagy pedig a stilizált beszéd és a realisztikus gesztus sarkításától is. A darab minden részét jelezzük egy bizonyos tempóval (lento, andento, moderato, allegro, presto) és erősséggel (pianissimo, piano, mezzoforte, forte, fortissimo). Ne feledjük: a fény-moduláció rendszerint az erősség modulációjával párhuzamosan valósul meg.

A *gradáció* (fokozás, fokozódás) alapja a hanggal és fénnel megvalósított *accelerando* és *crescendo* (gyorsabbodás, növekedés, felerősítés). A kontraszttal és a gradációval összefügg a darab ritmizálása. Kontraszt nélküli gradációval csak a legegyszerűbb, rövidke darabokban (kisszínpadi formák esetében) lehet dolgozni. Ne feledkezzünk meg egy ilyen hálás kontraszt, a retardáció (hátráltatás, lassítás) ritmust befolyásoló lehetőségéről, főleg a betetőzést jelentő jelenet előtt.

A *kontrapunkt* (az ellenpontot) a bábszínpadon főleg gyermekeknek szánt daraboknál ritkán használjuk. Ez érthető, mert két, egy időben történő cselekményszálát a gyerek csak nehezen tudna követni. Ha viszont használjuk, akkor ügyelnünk kell arra, hogy az egyik cselekmény fonala legyen a domináns.

A *hiperbola* (túlzás, túlexponálás) igen alkalmas a drámai alakok viszonyának aláhúzására, kihangsúlyozására, gyakran pl. a felnagyított díszletelemek segítségével (hatalmas isten-szobor és apró bábu jelképezheti az istenek hatalmát).

A *metafora* (képletesség) átvitt értelmű kép. A bábszínpad használatára sok lehetőséget adhat. A metafora egyszerű alkalmazási példája a színpad felső részében elhelyezett labda – a napot helyettesíti.

A *szinekdoxa* (pars pro toto) tulajdonképpen az egészet helyettesítő „rész”, amely színpadi jelenlétével amolyan szcénikai jelkép. Ilyen pl. a színpadtér fölé felfüggesztett tető, amely jelzi, hogy alatta a ház belső része található, vagy pl. a magas gótikus ablak palotát jelképezhet.

A szimbólumok alkalmazásánál legyünk óvatosak. A szimbólum csak akkor hatásos, ha teljesen érthető is (nem pedig megkérdőjelezett „rébusz” a néző szemében). A gyermek – mivel kevés az élettapasztalata – a szimbólumokat elég nehezen ismeri fel, vagy pedig egyáltalán meg sem érti.

A kompozíció felépítésénél természetesen kellőképpen tisztáznunk kell a *helyszínt*, ahol a cselekmény játszódik, valamint az *időt* is (történelmi idő, évszak, napszak stb.). De a látszólag lényegtelen *részleteket* is figyelembe kell vennünk. Így pl. azt, hogyan kezdődik majd az előadás, hogyan és mikor borítjuk sötétbe a nézőteret, vagy pedig mikor és hogyan húzzuk szét a függönyt.

A kompozíció keletkezésénél adjunk tág teret saját ötleteinknek is, ne ragaszkodjunk csupán az eredeti (esetleg ötletszegény) szöveghez. Persze: a mértéktartás, a jóízlés, a darab zsánerének és stílusának figyelembevételével. Igen gyakran éppen a jó rendezői ötletek viszik előre a színrevitelt, általuk válhat a drámairodalom igazán élvezhető színpadi produkciává. (Más szóval: ne csak rabszolga módra „reprodukáljuk” az eredeti szövegekőnyvet, a jól megírt darab még nem szavatolja a jó színrevitelt!)

A *motívum* nem lényegtelen tartozéka a rendezői koncepciónak. Megjelenésétől kezdve a darab vezető eszméjévé válik. Ha a bevezető részben pl. a projekció (vetítés) motívumát használjuk, más-más változatban vissza kell térni hozzá. De ugyanez vonatkozik a világítás módjának a motívumára, vagy a színváltozások megoldásának a motívumára is.

A koncepció elhanyagolhatatlan része a *célzatos kihagyás*, a *rövidítés*, mint a bábszínpadi megoldások hatásos eszköze. Ennek értelmében igyekezzünk (a szövegből, a cselekményből) kihagyni mindent, ami fölösleges, ami hátráltat, ami körülíró. Persze úgy, hogy ne bontsuk meg az összefüggést a darab egészét illetően.

## A RENDEZŐI PÉLDÁNY

A rendezői példány a rendező vezérkönyve (partitúrája), amelybe be kell jegyeznie a színpadravitellel kapcsolatos teendőit (utasításait, megoldásait, rendelkezéseit) az első víziótól kezdve a későbbi meglátásokon át a kompozíció megszületéséig. Ez vonatkozik minden kifejezési eszközére (díszlet-alaprajz, alakok elhelyezése, világítás, zene, hang, moduláció stb.). Nem helyes az a megoldás, amikor a rendező jó memóriájára hivatkozva mellőzi a rendezői vezérkönyv elkészítését. Ez nyilván saját kényelmét igazoló kibúvó. Buktatója viszont benne rejlik, hiszen az eredeti utasításait idővel elfelejtheti, vagy nem teljesen pontosan emlékszik rájuk. Ez a körülmény (az együttes tagjaival szemben) igen hátrányos lélektani és pedagógiai helyzetbe hozhatja a rendezőt, csökkentheti tekintélyét. De a rendezés fokozatos fejlődése is megkérdőjelezhető az ilyen bizonytalankodás esetében. Természetesen a rendezői vezérkönyv sem dogma. A rendező saját írásban rögzített elképzelésein túl nem zárkozhat el sem a társművészetek képviselői, sem a színészek nézetei vagy javaslatai elől. Sőt, a későbbi véletlen helyzetek alakulásából fakadó sugallatot – ha azok

újabb hasznos ötleteket szülnék – is vegye figyelembe, és ne ragaszkodjék keményfejúen az eredeti koncepció kevésbé hatásos elképzeléséhez. Ennek a helyessége ugyanis már az első próbákon is megmutatkozhat. Ilyenkor mindig a jobb, a hatásosabb megoldási lehetőséget kell választani.

## A rendezői példány elkészítése

A rendezői példányt úgy készítjük el, hogy egy megszámozott ívpapírt kettéhajtunk. Így az ív mindkét lapját megfeleztük. A *bal oldali lap bal részébe* jegyezzük az akciókat, a színpadképet (*mise en scene*), a színészek számára szánt utasításokat. A *jobb részébe* a szöveget. A *jobb oldali lap bal részébe* kerülnek a hangot vagy zenét, a *jobb részébe* pedig a világítást illető feljegyzések.

A rendezői példányba ceruzával írunk. Ajánlatos az egyes oszlopokban más-más színű írót használni. Az eredeti utasításhoz írjuk a későbbi módosításokat. A rendezői példány így fokozatosan változik, mint ahogyan fejlődik a próbák folyamán maga a produkció is. Az alakok színpadra állításakor az egyes színpadi figurákat megszámozott körrel, irányt jelző nyilakkal (aszerint, merre fordulnak).

A rendezői példányba a szöveget jelenetekre, vagy azok további részeire (vagy részecskéire) osztva írjuk, s azokat három számmal jelöljük. Az elsővel a felvonást, a többivel a jeleneteket (pl. 101 = az első felvonás vagy rész első jelenete, 211 = a második felvonás vagy rész tizenegyedik jelenete). E szám mellé jegyezzük fel a jelenet elnevezését, az alakok feladatát, a „mise en scene” esetleges változását, az alaperősséget és az alaptempót.

A rendezői vezérkönyv tartozéka (melléklete) a pontos próbaterv és a próbanapló (ez a próbák lefolyásáról szóló feljegyzéseket, a felkészüléssel kapcsolatos problémákat, eredményeket, stb. tartalmazza. A végső értékelés pótolhatatlan segédeszköze.

A rendezői példány elkészítését ajánlatos az első felvonással kezdeni (a darab légkörének az „eltalálása” és „kialakítása” végzett). Ezután a befejező felvonást (rész) dolgozzuk ki. Még friss erővel, kellő gondossággal és fantáziadúsan kell megoldani a produkció leghatásosabb végső kicsengését. A továbbiak folyamán sorra kerül a krízis akcióinak, valamint a darab csúcspontjának a felvázolása. Végezetül ki kell dolgozni a többi felvonásokat úgy, hogy elsőként a felvonás (vagy rész) csúcspontját, s csak azután a többi jelenetét.

A bejegyzéseknek érinteniük kell a rendezői munka minden összetevőjét (a bábszínészeknek szóló utasítást, világítást, hangot, stb.). Külön szükséges

feltüntetni az egyes jelenetekkel (vagy részekkel, részecskéikkel) kapcsolatosan azt, hogy melyik kifejező eszköz a domináns egy adott jelenetben, illetve pillanatban.

## A RENDEZŐ MUNKÁJÁNAK ELŐKÉSZÜLETI FÁZISAI

A rendező a darab színrevitelénél munkáját két szakaszra osztja:

- az előadandó darab tanulmányozása,
- a rendezői koncepció (és kompozíció) kialakítása.

### A darab tanulmányozása

Ezzel kapcsolatosan igen lényeges figyelembe venni a darab első olvasásakor kialakult *közvetlen és megismételhetetlen benyomást*, mivel ebből fejlődik ki a születendő színpadravitel *emocionális magja*. Éppen ezért kell az első olvasásakor keletkezett benyomásokat (amelyek feltehetően a nézők első benyomásai is lesznek) konfrontálni az előadás szereplőivel, és ha kell tovább alakítani a színre vitellel kapcsolatosan úgy, hogy hasonló hatást váltson ki az előadáson is.

A rendező további feladata megtalálni a darab emocionális magját, azaz azokat a részeket, amelyek a néző érzelmi világára hatnak. Ilyen érzelmek a vágy, öröm, fájdalom, indulat stb. megnyilvánulásai. Ez azért fontos, mert ezeket a momentumokat majd a bábszínészek segítségével kell megvalósítani (tolmácsolni a nézőnek).

Lényeges fontosságú az is, hogy a rendező tudatosítsa és pontosan kialakítsa a darab *domináns és mellékes történeti fonalát*, az eszmei mondanivaló figyelembevételével. Hogy kihangsúlyozza a domináns tartalmi párhuzammal kapcsolatosan mindazt, ami a legfontosabb, legjellemzőbb a darab lényegét illetően.

A rendezőnek tudatosítania kell azt is, hogy a dráma lényege a *konfliktus*. A darabban meg kell keresni a konfliktusokat és meg kell állapítani, melyik közülük a központi konfliktus (azaz a történés magja). A konfliktusokkal összefüggően oszthatók két (ellentétes) táborba a darab alakjai is, melyek gyakran válnak a konfliktusok hordozóivá vagy előidézőivé. Persze, nem mindig

a találkozásokból fakadó ütközés által, sokszor a színpadi alakok keltette, gerjesztette belső feszültségek nyomán is. Ha a darabban nincsen konfliktus, kell hogy legyen jól kihangsúlyozott *drámai szituációja* (lehet pl. külső hatásra keletkező helyzet).

A konfliktus rendszerint az *ellentétes táborok képviselőinek* találkozásában csúcsosodik ki (pl. a hős találkozása ellenfelével). Nem szabad megfélemednünk, hogy az egyes táborokhoz tartozó figurákat egyenlő általános, társadalmi jellegű tulajdonságokkal felruházva állítsuk a színpadra. Fontos eltalálni azok egyéni társadalmi, vagy erkölcsi hasznosságának a helyes mértékét is. A bábdarabok jellemzője, hogy azokban csak egy hős és annak csak egy vetélytársa (ellenlábasa) szerepel. A bábszínházban tehát nincs hős-kollektíva. Azt is tartsuk szemünk előtt, hogy a gyermekeknek szánt darabban (a felnőtt produkciókkal ellentétben) mindig legyen pozitív, rokonszenves tulajdonsággal bíró hős.

A darab elemzésénél külön kell foglalkoznia a rendezőnek az egyes alakok viszonyával, helyzetével (szociális helyzetével is), jellemével, cselekedeteivel (viselkedésükkel), valamint a szituációbeli reakciójukkal. Az alakok darabbeli szerepére rá kell vezetnie az együttes illetékes tagjait (a bábszínészeket). Közös erővel kell azután megteremteni a darabba illő vérbeli, hiteles alakokat, megfelelő erővel és tisztasággal vázolva az alakok egyéni tulajdonságait – még a legkisebb szerepeknél is.

Minden darab meséjének van *előtörténete*. Valahol keletkeztek és kialakultak a szereplők viszonyai és konfliktusai. Ezt – darab cselekményéből feltételezett vagy megsejtett „előzményt” – kell a képzelet logikus következtetésével megtalálni és figyelembe venni. Ez segíti a rendezőt, de a bábszínészeket is, az atmoszféra és a tempóritmus kialakításánál.

Az alakok gondolatait – melyekkel partnereik szövegére valamint akcióira reagálnak – a *belső monológ* tükrözi. Ez a színésznél a mimika vagy a szó segítségével valósul meg. A bábszínház esetében a bábu nem pszichologizálhat, a reakció eszköze csupán a megfelelő mértéktartású, de kifejező gesztus.

## A rendezői koncepció és a kompozíció kialakítása

A jó rendező nem elégszik meg csupán a darab gondos, részletes áttanulmányozásával és elemzésével. Igyekszik megismerni azt a kort, amelyben a szerző alkotott, valamint a valódi környezetet, ahol a darab lejátszódik. Ez megfelelő szakirodalom tanulmányozásával aránylag könnyen elérhető.

Lényeges fontosságú – ilyen értelemben – a darab stílusának a kialakítása. A *stilizáció* a valóság olyan egységes és művészi „deformálása”, amely a



legjellemzőbb, legtipikusabb jelek kiemelésével történik. A darab stílusának egyeznie kell a színpadravitel stílusával, szem előtt tartva a szerző egyéni stílusát (pl. poétikusságát, humorát, stb.). A stílust tükröznie kell a bábszínészek játékanak, a bábu és a díszlet képzőművészeti megoldásának, a kelléknek, a zenének stb. tehát a rendező teljes eszköztárának.

Az elmondottakkal kapcsolatosan fontos megőrizni a bábszínészi teljesítmények stílusegységét (pl. nem játszhat az egyik patetikusan, a másik expresszíven stb.). A díszletek és bábuk esetében sem lehet együtt a realisztikus bábu és az erősen stilizált díszlet.

A bábszínház – más művészeti ágakhoz hasonlóan – illuzív, mivel az anyag lényegének a megváltoztatásával *illúziót* képes a nézőben kelteni (a fából, textiliából vagy más anyagból készített bábu a bábszínész segítségével kutyává, macskává válhat – illúziót vált ki). Így teremt a bábszínház egy új művészeti valóságot. Ez nem egyezhet viszont az élő valósággal, amit ábrázol. A bábu sohasem azonosul az élővel, nem imitálja. A bábu az animált élőlény (esetünkben a kutya, macska) jelzése.

A felnőtt néző az illúziót tudatosítja, számára specifikus esztétikai élményt jelent. A bábszínház képes ugyanis megfelelő feszültséget teremteni a néző tudata és képzelete között (tudja hogy a bábu csak matéria, mégis készségesen elfogadja, hogy eleven drámai lény).

A gyermeknéző az illúziót közvetlenül érzékeli és átéli, és pedig minél kisebb, annál jobban. Amíg a felnőtteknél jó színpadi fogásnak bizonyult a nézőt hirtelen kiragadni az illúzió élményéből, addig ezt a Brecht-i „trükköt” a gyermeknézők esetében mellőzzük. A gyermek számára a művészet (így a bábművészet is) az érzelmi és esztétikai nevelés eszköze. Helytelen lenne megzavarni ezt az érzelmi élményét.

Arról már beszéltünk, hogy a lényeges fontosságú cselekményi tények a darabot *részeire* bontják, ezek további taglalásával keletkeznek a *darab részecskéi*. Ezeket a részeket és részecskéket a rendező jelölje – hasonlóan, mint a regényben a fejezeteket. Ezen kívül tanácsos a rendezői példányba feljegyezni minden alak részletes szerepét, az ebből fakadó változásokat (a „mise en scenet” illetően), az alaptempót és az alaperősséget.

## A SZEREPOSZTÁS

A szereposztásnál két szempontot kell figyelembe venni: a minőségi követelményt, valamint az együttes nevelési szempontját.

A válogatást elsősorban az egyén potencionális *színészi talentuma* (tehetsége, azaz színészi fantáziája, átlényegülési képességének foka) befolyásolja. Továbbá *színészi temperamentuma*, más szóval a külső hatásokra való reagálásának módja, a *bábszínészi technikában* való jártassága (színpadi szó, bábmozgatás), a bábszínész *intelligenciája*, valamint *fizikai előfeltételei*. Nem közömbös az sem, hogy jelöltünk tipológiailag (alaki jegyek alapján) megfelel-e a neki szánt szerepnek (ideális a cholerikus, esetleg a flegmatikus, kevésbé a szangvinikus, nem megfelelő a melankolikus típus).

A válogatás pedagógiai követelményeit lényegében a következőkben lehet összefoglalni:

- Az együttes tagjait az idény folyamán egyformán kell szerepeltetni (ne legyenek kiváltságot, sokszor jogtalan megkülönböztetést élvező tagjai).

- Gondoskodni kell az együttes tagjainak pozitív fejlődéséről. Lehetőséget kell adni tehát a szereplőknek – a beskatulyázott szerepkörükön túlmenve más természetű feladatok megoldására is, melyek egyéni színészi temperamentumukkal ellentétesek. Csak ezzel a megközelítéssel fejleszthetjük tehetségüket sokoldalúvá.

A szereposztás általános érvényű szabálya a darabban szereplő alakok megkülönböztető (elégge kidomborított, ellentétes) jellemformálása. Ez a látható jeleken kívül (a bábu külsejét illetően) vonatkozik főleg a hangra, ahol a legcsekélyebb hasonlatosság is nem kívánt zavart okozhat a néző feltételezett tájékozottságában (összetévesztheti a kevésbé különböző hangok tulajdonosait).

Ha csak tehetjük, mellőzzük azt a megoldást, hogy egy színpadi alakot más-más felvonásban más-más bábszínész mozgasson. Ilyenkor ugyanis a bábút mozgató szereplő könnyen degradálódhat a bábu „hordárává”. Ezen kívül kétséges a végig egységes teljesítmény vonalvezetésének a megőrzése.

Műkedvelő együttesek gyakorlatában (sajnos) nem ritka eset, amikor magnószalagra rögzítik a darab szövegét. Ez helytelen megoldás, mivel eleve kizárja a bábszínész ellenreakcióját a néző reakciójára. Ezen kívül a mozgás interpretációja csupán reprodukcióra törpül, s ezért nem fejlődhet a további előadásokon maga a bábszínész sem.

Komplikált bábuk vagy helyzetek esetében sokszor old meg egy feladatot – együttesen – két bábszínész (a bábút mozgató színész és a segédszínész, aki pl. a bábu egyik kezét, vagy lábait mozgatja). Ezzel a feladattal rendszerint együttesünk gyakorlatlanabb tagjait bízjuk meg. E szerepkört azonban nem szabad lebecsülni, mivel a segédszínész fontos feladatot teljesít, és produkciója az előadás sikere szempontjából a többi szereplőjével egyenértékű.

Az alternáció (azaz kettőzött szereposztás) a rendező hálás nevelési eszközei közé tartozik, mivel az együttes tagjait egészséges versengésre ösztönzi. Ajánlatos mindkét bábszínésszel felváltva, de mindkettő közös jelenlétében próbálni. Helytelenebb az a megoldás (s ezért igyekezzünk elkerülni), ha a rendező a szerepet csak az egyik színésszel gyakorolja, a másikkal pedig csak jóval később, rendszerint a bemutató után foglalkozik. Az alternálás – minőségileg, de erkölcsileg is – kívánatos feltétele az egyformán jó teljesítmény, s ezért a rendező kötelessége mindkét alternáló fél számára egyforma jó felkészülési feltételeket biztosítani.

A rendező pszichológiai és pedagógiai fogásai közé tartozik a szereposztás ismertetése, megválasztásának időpontja az együttes tagjaival. Ilyen szempontból nem helyes, ha a rendező még a darab színre vitele előtt, vagy a próbák megkezdésekor „felolvassa” a szereposztást. Ezzel kizárja annak a lehetőségét, hogy az együttes minden tagja aktívan vegyen részt a darab előkészületi fázisának a munkálataiban (a darab elemzése, magyarázata stb.), és így a tagokra „kényszeríti” hogy gondolatban csak a nekik szánt alak színpadai megformálásával foglalkozzanak. Ez annak a veszélyét is magában rejt, hogy – végső soron, mivel túl sokat foglalkozik a bábszínész a neki kiosztott szereppel – fokozatosan kialakult elképzelése később ellentmondásba kerülhet a rendező koncepciójával. A szereposztás ismertetésére már az olvasópróbák alkalmával (legalább a harmadik után) sor kerülhet. Természetesen, az eredeti szereposztás a továbbiak során (de nem a rendező szeszélyéből) változhat. Erre a rendezőnek a próbák menetében – a szereplők megbetegedése, nem kielégítő fegyelme vagy teljesítménye miatt, stb. joga van.

A helyesen szervezett és alaposan felkészített amatőr bábegyüttes tagjai mind a színpadai beszédet, mind pedig a bábu mozgatását illetően jól képzett bábosok. Ezért képesek az interpretációban mindkét feladatot harmonikusan egyszerre megoldani. Csak így születik a szó és a mozgás tökéletes koordinációjával egy személy (egyéniség) közreműködésével a tökéletes alakítás.

A *megosztott interpretációt* csak akkor használjuk, ha a bábu mozgatása fizikailag túl igényes (nehéz a bábu, hosszú a darab, stb.). Ilyen esetben a bábszínész nagyon kifáradhat a bábu mozgatásánál, és nem mindig képes

egyforma tökéletességgel és hatásossággal uralni a színpadi szót és animációt. A megosztott interpretáció megoldási lehetőség lehet akkor is, ha az együttesben vannak tehetséges tagjaink, de nem tudnak maradéktalanul megfelelni a hang és a mozgás egyidejű követelményének.

## A PRÓBÁK

A próbák több válfaját ismerjük. Elnevezésük tartalmi jelentőségüket, feladatkörüket tükrözi.

A próbákkal kapcsolatosan nyilván előbb-utóbb felvetődik majd a jogos kérdés: mennyit próbáljunk? Megkísérlem a „hivatásos mérce” ismertetésével nagyjából körvonalazni az általános szokást, amit persze – esetenként – az amatőr együttes feltételeihez kell mérni, illetve alkalmazni. Eszerint igényesebb darabok betanulására cca. 30 próba áll egy hivatásos bábszínház rendelkezésére (5 olvasó, 5 rendező, 10 részletező, 5 folyamatos, 3 műszaki (dísztet-világítás-hang), 1. és 2. főpróba. Könnyebb darab betanulására elegendő 25 próba is (2 olvasó, 4 rendező, 8 részletező, 6 folyamatos, 3 műszaki, 1. és 2. főpróba). A rendező dolga eldönteni a szükséges próbák számát (a próbákra szánt idő hosszúsága szerint), amely az előadandó bábszínpadi mű igényessége és terjedelme szerint tovább változhat (pl. verses szöveg betanulása több olvasópróbát igényel, könnyed, vidám kesztyűsbábuval rendezett darabnál kevesebb az olvasópróba és a rendezőpróba, többet foglalkozunk viszont a színészekkel a részletező próbákon). Ha zenére kell próbálnunk (a darab természete miatt), a zenei anyagnak a részletes próbákra már el kell készülnie (magnószalag esetében az ún. próbapéldányt használjuk. A rendező próbák előtt ajánlatos megkezdeni a díszlet és világítási próbákat is úgy, hogy a folyamatos próbákat a világítást illetően is már a végső megoldás jellemezze. Ajánlatos a bábukat a próbákon nyert tapasztalatok szerint technológiailag kiigazítani (tökéletesíteni). A próbaterv elkészítésénél – nem várt akadályokra számítva – vegyünk számításba legalább két tartaléklehetőséget is. A feltételezhetően helyesen összeállított (tehát minden felvonásnak, vagy résznek megfelelő időt szentelő) próbatervet szigorú pontossággal be kell tartani. Ellenkező esetben időzavar miatt a próbaterv végére iktatott feladatok elvégzésére már nem jut elég idő.

## Az olvasópróbák

Az olvasópróbák arra szolgálnak, hogy a szereplőket tájékoztassuk a darab alap gondolatáról és a színpadravitel megokolásáról (a „mit? miért? kinek?” elv szerint). Továbbá itt kell megismerkedniük az általuk életre keltett színpadi alak jellemző vonásaival és a többi szereplőhöz, valamint a történethez való viszonyával.

Az olvasópróbákon részt vesz minden szereplő és a rendező összes munkatársa is. A szöveg olvasása, valamint a rendező magyarázata segíti a kölcsönös együttműködést és az ekkor keletkező esetleges pozitív jellegű változtatások a végső eredmény szempontjából nem mellékesek.

Az olvasópróbák első fázisában a darabot a rendező olvassa, még nem magyarázza. Szólhat a szerzőről, művéről, esetleg a korról, amelyben a darab született, vagy a helyről, ahol lejátsszódik.

A második fázisban a szereplők elmondják első benyomásaikat a darabról, majd közösen (egymást kiegészítve) a darab tartalmát. Ezután kerül sor a rendező (fentebb említett) magyarázatára és az ezt követő vitára.

A harmadik fázisban ehhez a folyamathoz társulhat a zenei anyag ismertetése, s a díszlettervek bemutatása is. A bábszínészek itt már beszámolnak elképzeléseikről, az egyes alakok jellemét, esetleg életrajzát illetően (ha kell) szerepeik áttanulmányozása után.

A negyedik fázisban a darab szövegét már a bábszínészek olvassák, eleinte csak értelem szerint. A későbbiek során a bábszínész igyekszik magát beleélni a figurák helyzetébe, logikus reakciójába. Ebben a fázisban fel kell osztani a darabot részeire és részecskéire, s el kell végezni az utolsó simításokat a bábuk végleges formáján.

Az olvasópróbákon mentesíteni kell a bábosokat az egyénieskedő (sablonos) modoros hanghordozástól.

Az olvasópróbák végétével a szereplőknek tudniuk kell az általuk megelevenített alakról mindent: mit és miért mond, tesz, gondol vagy érez, mi történik vele és milyen a viszonya a többi alakhoz és eseményekhez képest.

## A rendelkező próbák

Ezek a próbák alakulnak a „mise en scene”. A szereplőknek tökéletes pontossággal kell elsajátítaniuk a színpadraállítás minden (legapróbb) részletét: mikor jön, megy, mit mond, mit tesz, milyen gesztust használ. A lényeg: ne az első próbákon kialakult szöveg kiejtésén lovagoljunk, hanem a színpadi jelenlét

és kapcsolat pontos kifejlődésén, rögzítésén. Ezért lényeges a sugó bevonása a próbákra, mivel a szereplők most még nem tudják betéve a szöveget (erre csak a rendelkező próbák vége felé kerül sor).

A rendelkező próbák természetes követelménye:

- a darab kívánalmai szerint berendezett színpadtér (az alaprajz szerint mindig egyformán elhelyezett emelvények, állványok, díszletek, bábuk, kellékek),
- az előbbieken során már kiegészített, teljesen kész bábuk,
- a rendelkező próbákon jelen kell lennie mindig a próbált felvonás (rész, vagy jelenet) szereplőinek.

## A részletező próbák

Amint azt a próbák elnevezése is jelzi, ekkor kerül sor az aprólékos rendezői munkára. Ekkor kell kialakítani – körültekintő alaposággal – a jellemek, a viszonyok, a kapcsolatok, a színpadi szó és mozgás, valamint e kettő összhangjának tökéletességét eredményező részleteket; rögzíteni is kell azokat, mint a bábszínészek beidegződött, s éppen ezért könnyedén ható, precíz munkájának az eredményét.

E szakaszban ajánlatos a darabot eleinte kis részeire bontva próbálni, külön gondot fordítva a műszaki megoldások alapos, részletes próbálására illetve beidegződésére (pl. mikor ki, miben, mit, hogyan, kinek segít stb.). Amikor már – fokozatosan tökéletesedő szövegtudással – hosszabb részt próbálunk, kellő figyelmet kell szentelnünk a tempóritmus kialakítására. A próbákat eleinte minden hibánál megszakítjuk (ahányszor csak szükséges), később kíséreljük meg a részeket megszakítás nélkül próbálni, és az elért jó teljesítményt (éppen az ismétlések által) ezen a szinten rögzíteni.

A részletező próbákon a látottak analízisével tökéletesedik a színre vitel minősége; ha kell, a színészekkel végzett külön foglalkozás árán is.

## A folyamatos próbák

E próbákat a „szintetikuság” jellemzi. Feltételük a végleges zene, illetve zenei montázs és a véglegesen kialakult világítás használata. Ajánlatos először az utolsó felvonást (részt) próbálni, a gazdaságos időkihasználás miatt, azután az elsőt, majd a többi. E próbák végső szakaszában viszont már a teljes darabot (az elejétől a végéig) kell próbálni.

A rendező ellenőrzi: jól látható-e minden jelenet a nézőtér minden helyéről.

Továbbá megfigyeli, nem túl hosszú-e a darab valamelyik része (jelenete). Ha kell, gondos megfontolás után (esetleg a szerző, vagy a dramaturg beleegyezésével) a színpadi hatás fokozhatóságának az érdekében elvégzi a szükséges módosításokat (kihagyásokat, rövidítéseket). Ezután kell lemérni az előadás tartamának a pontos idejét.

A hibák feljegyzését nem a rendező végzi, különben nem tudná kellő figyelemmel és folyamatossággal követni a színpadi cselekményt), hanem az ezzel a feladattal megbízott segítője (asszisztense).

## A főpróbák

Pontosan úgy zajlanak le, mint a tulajdonképpeni előadás, tehát annak pontos szabályai szerint (pl. nézőtéri-színpadi világítással, csengetéssel stb.). Minden főpróba végeztével a rendező ismerteti a szereplőkkel észrevételeit, tanácsait, ill. utasításait. Ajánlatos e próbákat nem teljesen üres nézőtér előtt tartani (akusztika, hangerősség, közönség reakciója). Míg az első főpróbát még meg lehet (végső esetben!) szakítani, vagy lehet a produkción valamit még javítani, a második főpróbán az ilyen beavatkozás már elképzelhetetlen. Az sem helyes, ha a második főpróba után a rendező változtatásokra szánja rá magát.

A rendező kötelessége a főpróbák előtt ellenőrizni a bábukat, a kosztümök, valamint a díszletek és kellékek állapotát (épség, tisztaság, gyűröttség stb.).

Igen fontos megőrizni a főpróbák nyugodt légkörét, hogy a szereplők összpontosítása zavarmentes, maximális legyen.

## A műszaki próbák

A műszaki megoldások megbízhatóságát, ill. tökéletességét hivatottak lemérni (díszletépítés pontossága, gyorsasága, világítás és zene precizitása stb.). A részletező próbákba ékelődhetnek s a folyamatos próbák megkezdése előtt be kell őket fejezni.

Ezekkel egyidejűleg valósulnak meg a világítási próbák, melyeknek célja a világítás tökéletességének, pontosságának és következetességének a leellenőrzése (intenzitás, szín, irány, átmenetek stb.). Végeredményben a folyamatos próbák egyben világítási próbák is. Az itt észlelt hibákat nem lehet elnézni – csak kijavítani. Ha szükséges, akár a díszlet- és bábu tervezőjével (képzőművésszel) közösen.

Ami a zenei kíséretet illeti: a provizórikus megoldásnak már a rendelkező

próbákön készen kell lennie (a bábszínészek megszokják a zene dallamát, ritmusát). A későbbiek során észlelt zenei hiányosságokat fokozatosan el kell távolítani, amíg el nem készül a végleges zenei kíséret. Ezt a rendező a megfelelő szakemberrel karöltve végezze el, tekintetbe véve a bábszínészi teljesítmények feltételezett idejét (azaz el tudja-e végezni a színész a zene tempójának és ritmusának megfelelően az előírt színpadi feladatot, akciót).

## **A RENDEZŐI FELADATOK TELJESÍTÉSÉNEK ÁLTALÁNOS ELVEI**

a) Minden próbának legyen célja, s kapcsolódjon a korábbi próbával (próbákkal).

b) A próbákat a munkaterv szerint, s racionális időkihasználással kell szervezni (azaz a szereplő fölöslegesen ne időzzék a próbán), pontosan kezdeni és a tervezett időben befejezni (a későn jövőket fegyelmi úton kell rendszabályozni, az együttes belső szervezési szabályzata szerint).

c) A rendező ne bízzék saját emlékezetében, hanem mindent rögzítsen a rendezői példányban (de a színészek is!).

d) A rendezőnek a részletező próbáktól kezdődően betéve kell ismernie a darab partitúráját (ez tartalmazza a rendezői példány anyagát!), hogy kellő figyelemmel kísérhesse a színpadi cselekményt.

e) A rendelkező próbákat már a színpadon kell tartani. A rendező viszont már a nézőtérről (az 5. vagy a 6. sorból) irányítja e próbákat. A folyamatos próbákat a nézőtér más-más helyéről követi.

f) A bábszínészek feladatainak leírását 3 példányban elkészítve – megkapja a bábszínész, a rendező és az előadás vezetője vagy ügyelője. A feladat-teljesítés ellenőrzésének alapjául szolgálnak.

g) A rendező kötelessége minden egyes próbára alaposan felkészülni, s azt magabiztosan, tévedésmentesen irányítani. Csak így követelhet hasonlóan tökéletes munkát másoktól is.

h) A rendező az alkotás folyamatába vonja be a szereplőket is (főleg a tapasztaltabbakat), ne legyenek csak a direktív rendezői utasítások passzív végrehajtói.

i) A bábszínészekkel szembeni követelményeket fokozatosan kell kialakítani



(az egyszerűbb megoldásoktól a bonyolultabbakig haladva).

j) A rendező legyen az alkotás igényes folyamatában türelmes, kerülje a dührohamokat, testi fenyítéseket, vagy felelőtlen fenyegetéseket. Ha viszont szükséges, erélyesen és határozottan lépjen fel a vétkesekkel szemben.

k) Ha a rendező észreveszi, hogy a szereplők (lelkileg, vagy fizikailag) fáradtak, a próbát meg kell szakítani. Helyesebb, ha a próbákat időnként jóval a fáradtság megmutatkozása előtt megszakítja, oldottan elbeszélget a bábszínészekkel, esetleg rövid kompenzációs foglalkozást iktat a próba szünetébe (tánc, torna stb.).

l) Próbák közben nem szabad dohányoznia, vagy alkoholt fogyasztania (sőt az utóbbit már jóval a próbák megkezdése előtt sem!). Próbák közben maximális csendet követelünk, ezzel is segítve a bábszínészek összpontosításának a feltételeit.

m) A rendező pedagógiai, erkölcsi kötelessége a szereplőkre – jellemüknek megfelelően – pozitívan hatni, az intuíció érdekében provokálni őket, ésszerűen (a helyzetek árnyalatnyi finomságát is) átplántálni lényükbe, kerülve a spontán parancsolgatást. A jó pedagógus-rendező ragaszkodik ahhoz, hogy a bábszínész otthon is készüljön szerepére, s ne tűrje a felületességet vagy hanyagságot. Legyen ideje minden színész számára, s ne legyenek közöttük kivételezettjei. Legyen egyformán jó barátja az együttes minden tagjának, de ne legyen velük szemben sohasem bizalmaskodó.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

A bábjáték – Műhelytitkok (Kazanlár Emil)

A bábu anatómiája (A. Fedotov)

Glove puppetry (Donald Seager)

Itt a bábszínház (Tömöry Márta)

Loutkář (Hana Budínska)

Loutkářství (Otto Rödl a kol.)

Praktikum bábkového divadla (Jirí Svec a kol.)

Vásári és művészi bábjátászás Magyarországon 1945-ig

(Belitska-Scholtz Hedvig)

František Sokol: Estetika bábkového divadla (OÚ, 1967)

doc.dr.František Rudaš: Psychologický rozbor niektorých otázok

moderného bábkohereckého umenia a jeho detského publika (OÚ 1965)

dr.Erik Kolár: Režia loutkového divadla (1960)

Hollós Róbertné: A bábjáték lélektana és pedagógiája (NI, 1962)

# TARTALOM

|              |   |
|--------------|---|
| Előszó ..... | 5 |
|--------------|---|

## I. rész

|                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------|----|
| <b>A bábjátszás jellemzése</b> .....                          | 6  |
| A bábjátszás vázlatos története .....                         | 8  |
| A bábegyüttes szervezési, működési feltételei és gondjai..... | 15 |
| Szólóbábjátszás .....                                         | 21 |
| Kisszínadi formák .....                                       | 23 |
| A drámaírás elmélete.....                                     | 26 |
| A hang, a zene .....                                          | 33 |
| Világítás a bábszínpadon .....                                | 41 |
| A bábu .....                                                  | 49 |
| A bábuk mozgatása – animációja, megelevenítése .....          | 52 |
| A bábjátszás jellemző figurái .....                           | 61 |
| <i>Technikai és technológiai szabályok</i> .....              | 66 |
| <i>A bábjátszással kapcsolatos alapismeretek</i> .....        | 75 |

## II. rész

|                                                          |     |
|----------------------------------------------------------|-----|
| <b>A rendezés</b> .....                                  | 103 |
| A színházi tér.....                                      | 111 |
| A szó és gesztus .....                                   | 115 |
| A rendező munkájának további eszközei .....              | 118 |
| A drámai alak megteremtése a bábszínpadon .....          | 124 |
| A közönség .....                                         | 128 |
| A rendezői koncepció .....                               | 131 |
| A rendezői példány .....                                 | 133 |
| A rendező munkájának előkészületi fázisai .....          | 135 |
| A szereposztás .....                                     | 138 |
| A próbák.....                                            | 140 |
| A rendezői feladatok teljesítésének általános elvei..... | 144 |
| Felhasznált irodalom.....                                | 146 |

Ez a könyv a VALEUR KFT NYOMDÁJÁBAN készült

Kiadta a Csemadok Dunaszerdahelyi Területi Választmánya

• A kiadásért a Csemadok Dunaszerdahelyi Területi Választmányának titkára, Huszár László felel • A nyomdai előmunkálatok a Csemadok területi választmányán készültek, Dunaszerdahelyen 1998-ban • A nyelvi és szakmai lektorálást Dusza István végezte • Megjelent 1 500 példányban • Nyomta a Valeur kft. nyomdája, Nagymegyeren 1998-ban