

A BÁBOZÓ GYEREK TITKA, AVAGY A BÁBU MINT A LÉLEK KIHANGOSÍTÓJA

Szerző:

Láposi Terka
Debreceni Egyetem (Magyarország)

Lektorok:

Bujdosóné Papp Andrea (PhD)
Debreceni Egyetem (Magyarország)

Gesztelyi Hermina Ágnes (PhD)
Debreceni Egyetem (Magyarország)

Szerző e-mail címe:
lapositerka@gmail.com

...és további két anonim lektor

Láposi Terka (2023): A bábozó gyerek titka, avagy a bábu mint a lélek kihangosítója. *Különleges Bánásmód Interdiszciplináris folyóirat*, 9. (4). 99-117. DOI [10.18458/KB.2023.4.99](https://doi.org/10.18458/KB.2023.4.99)

Absztrakt

Virág Teréz (1998) pszichológus úgy véli, hogy a bábuk hatalmának „titkait” három szférában érdemes kutatni. Ezek a bábok, a tárgyjal játszó gyerek, és a bábjátékos titkai. A bábozást mint alkotást, a bábozót mint életadót, a bábút, mint átmeneti tárgyat tekinti. Amikor a művészeti módszerek gazdagítása, illetve a bábjáték „általános hasznának” kutatása a cél, érdemes még további szegmenseket fókuszba emelni, többek között azt, hogy a bábút készítem, a bábuval cselekszem, a bábjátékot befogadóként nézem. Három nézőpont, három megközelítési irány. A tanulmány azt prezentálja, hogy a bábu a gyerek kezében testet adhat az értelmezhetetlen és elviselhetetlen érzéseknek, megközelíthetővé teheti a megismerhetetlent. Napjainkban a bábjáték fejlesztő hatására evidenciaként tekint a pedagógia, konvenciók sokaságával érvel, de elmaradni látszik a báb lét értelmezése, hatásmechanizmusának legfőbb esszenciájának komolyan vétele. A tanulmányban annak a kérdéskörnek az összefoglalására kerül sor, hogy miért és miben tud segíteni a bábjáték, tulajdonképpen mi a bábu a gyerek kezében. A bábu egy tárgy, amely egy szerep eljátszása, cselekvéssel való megjelenítése által megmozdul, az valamit vagy valakit helyettesít. A báb lét olyan játéktérrel feltételez, amelyben a bábu valaminek a helyére lép, felváltja azt, amit bemutat. A tanulmány kiemelt célja annak megmutatása, hogy a tárgyjal, a bábbal való játék absztrahálva teremt hidat a látható és a láthatatlan világ között, ezáltal alkalmas arra, hogy komplexen ágyazzon meg a művészettel nevelés hatásmechanizmusának. Az azonosulás lélektani mechanizmusa leginkább a cselekvésvágygal jellemezhető, az akciók színpadjaként értelmezett bábjátékos műfaj messzemenően képes ezt kielégíteni. Az alkotói folyamatban az animációs szemlélet, a bábos és metaforikusgondolkodás, az absztrakció és az ezt érvényesítő képességek fejlődése a gondolkodási műveletek mindegyikére épít, fontos szerepet kap a többoldalú érzelés egyidejűsége, a kommunikáció többsíkú értelmezése.

Kulcsszavak: pedagógiai bábjáték, művészetalapú eljárás, bábjáték, bábterápia

Diszciplína: neveléstudomány

Abstract

THE MYSTERY OF THE CHILD PLAYING WITH PUPPETS, OR THE PUPPET THAT AMPLIFIES THE SOUL

According to Teréz Virág (1998) a psychologist with regard to the 'mysteries' of the power of the puppet, three different spheres are worth investigating, namely the mysteries of the puppets, that of the child who plays with the object, and that of the puppeteer's. She views puppetry as creation, the puppeteer as the life-giver, and the puppet as an object of transition. When the aim is to develop the artistic methods as well as explore the 'general utility' of puppetry, it is worth further focusing on segments such as the making of the puppet, acting with the puppet, and perceiving the puppet play. These are three different viewpoints, three approaches. The study presents that the puppet in the child's hand is capable of embodying incomprehensible and insufferable feelings as well as making the unknowable accessible. In pedagogy today puppet play is believed to undoubtedly have a developmental impact, argued for widely with conventions, but it seems that there is still a lack of sincerely understanding the being of the puppet and its mechanism of action, its principal essence. In my study I elaborate on the questions why and how puppet play can be of assistance, what the puppet can actually mean in the child's hands. The puppet is an object, which makes a motion as it is assuming a role and takes action while portraying this role, it substitutes for someone or something. Being the puppet presupposes a space for the play, in which it takes the place of this someone/something by replacing what it represents. The primary goal of the study is to show that by playing with an object, a puppet lays a bridge in an abstract way between the visible and the invisible world, enabling thus art pedagogy to develop the child with its complex mode of action. The psychological mechanism of identification is best characterized with the eagerness to act, and the artistic genre of puppet play, providing the stage for action, is eminently capable of satisfying this urge. In the creative process, the approach of animation, the metaphorical thinking of the puppeteer, the abstraction as well as the development of the related assertive skills rely on all the operations of thinking; also, the simultaneity of the multi-lateral perception, the complex interpretation of communication play important roles.

Keywords: pedagogical puppetry, art-based method, puppetry, puppet therapy

Disciplines: pedagogy

Bevezetés

*„A baba és a báb testet ad az értelmetlenül
és elviselhetetlen érzéseknek azért születik meg, hogy
megközelíthetővé tegye a megismerhetlent.”*

Bencsik Orsolya (2012)

Jelen tanulmány középpontjában a különleges bánásmódot igénylő gyerekek bábbal való tevékenységeik hálójá szerepel. Fókuszpontban annak bemutatása áll, hogy a művészetpedagógiai eljárások

halmazában a bábjáték kimeríthetetlen eszközkészlete, módszertanának alappillérei milyen mélységben képviselik a lélektani, az antropológiai és a terápiás igényeket.

Rendszerezésre kerül, hogy milyen útmutatók adhatók a különleges bánásmódot igénylőknek, az értük és velük gondolkodó művészetpedagógusoknak, illetve segítő szakembereknek, akik a bábjáték módszertanával, eszközeivel szeretnének alkotni, kutatni, fejleszteni.

A pedagógia evidenciaként kezeli a bábjáték fejlesztő hatását. Több évtizedes művészetpedagógiai tapasztalatom (szerkesztői megjegyzés: a szerző a debreceni Vojtina Bábszínház játszószínház művészeti vezetője) azonban, hogy a pedagógiai bábjáték módszertanát lehatárolt részekre tagolja, nem teremti az elemek között összefüggéseket, analógiákat. Ezáltal a bábjáték hatásmechanizmusa csorbul, inkább a látványt szolgáló „valamit” szolgálja, nem valósulhat meg az az összetettség, ami a bábjáték egyik legfőbb esszenciája, tudniillik az, hogy a bábjáték olyan játékos tevékenység, amelyben közvetlenül megtapasztalható az életadás teremtő komplex gesztusa (tárgyalakítás, illetve egy tárgy megelevenítése).

A tanulmányban több nézőpontból kerülnek megközelítésre azon alkotóelemek, amelyek a cím-ben megfogalmazott állítást alátámasztják, miszerint a bábu és a vele való játék a gyermek életében többek között a lélek kihangosítója. A bábjáték sokkomponensű jelentés- és hatásmechanizmusára építve készül el a rendszerezés, hiszen a bábuval való cselekvés évszázadok óta szerteágazó funkciókat teremtő létének elemei folyamatos egymásból fakadó összefüggéseket eredményeznek.

A rendszerezéshez kiválasztott alkotóelemek:

1. a bábu, mint átmeneti tárgy – a bábjátékos mint életadó – a bábu/tárgy és a gyerek viszonya
2. a bábót készítik (vizualitás, manuális alkotás – képző/iparművészet) – cselekednek vele
3. a bábéledést nézik (befogadás).

Emellett nagytól alá helyezzük a bábuval való játék kontextusait, a bábuval játszó személyek céljait/szándékait, a bábu létezésének okai közül a művészetpedagógiai eljárásban legizgalmasabb funkcióját, átmeneti tárgyi voltát.

Célként jelenik meg a szakmai (művészetpedagógiai, bábesztétikai, báblélektani) szűrőn keresztül a bábjáték viszonylagos közkelettségének okai

indokolása, illetve a bábbal való cselekvés szétszaggató hatásmechanizmusának lekövetése.

Ungvári Zrínyi Ildikó (2011) színházteoretikus felhívja a figyelmet arra, hogy a 21. században alkalmazott, gyors változásokat megélt médiatechnológia az élet számtalan területéről kiszorítja a szentől-szembe érintkezési formákat, sőt, módosítja őket a nyilvánosság új, rétegzett, virtualizált terében. Mindennek az eredménye pedig az érzékelési rendszereink új és szélesebb hálózatokba szerveződése. „Azok az érzékelési modellek, amelyek valamikor a közvetlen emberi érintkezés világát uralták, mára megváltoztak a nagyobb közvetettséget használó és teremtő közlőrendszerek használatában.” (Ungvári, 2011.35.)

Fogalmak

Mindenekelőtt célszerű néhány, a tanulmányban használt fogalmat ismertetni. A meghatározások segítik az egyértelmű szakmai nyelvet, illetve az értelmezések kontextusát.

A *bábu* anyagokból készített plasztikai alkotás, szerepjátásra alkalmazott tárgy, amely a szoborral, valamint a maszkkal felfedezhető hasonlóságot mutat. A báb anyag lévén mindenekelőtt alakot öltött kiterjedés. A bábu egy mozgató által mozgatott tárgy, amely „magán túl valamit bemutatni hivatott”. (Goda, 2019, 28.)

A *bábjátékot*, mint művészetalapú módszert sokféle szakma alkalmazza: pszichológia, pszichiátria, pszichoterápia, pedagógia, gyógypedagógia, közművelődés, vallás, művészet. Sokféle fókusszal, céllal, különböző segítői-pedagógiai-terápiás-tréner-hitoktató stb. kompetenciákkal rendelkező szakember használja a bábjátékot eszközként. Többek között: közösségépítés, érzékenyítés (pl. szociális kompetencia, nyitottság és elfogadás), képességek- és személyiségfejlesztés (pl. manuális képességek, kreativitás, figyelem, koncentráció, érzékelés, észlelés, verbális és non-verbális kommunikációs képességek), ismeretszerzés, ismeretfeldolgozás,

személyes támogatás, autonómia támogatása (pl. önfogadás, érzelmek felismerése, kifejezése, feszültségoldás, döntések és preferenciák, szorongás oldása), traumafeldolgozás. Az alkalmazás centrális eszköze mindenkor a bábu, illetve a vele való játék. A bábjáték fogalma összefoglaló minőségében kerül használatra jelen publikációban, amelynek esszenciája az élettelen anyag, illetve figura megelevenítését megteremtő cselekvés, amelyben a bábu(tárgy) és a gyerek viszonya játékos tevékenységben kap értelmet, illetve kettőjük – bábu és az ezt mozgató játékos – relációja folyamatosan kölcsönös átalakulásokat generál. A bábjáték téje mindig a képben, a bábu és terének viszonylataiban fogalmazódik meg.

Az alkalmazott bábjátékhoz a legkülönbözőbb célú és módszertanú tevékenységformák tartoznak (képességfejlesztés, attitűdök és viselkedések alakítása, a motivációs rendszerek áthangolása, a személyiség összetevőinek diagnosztizálásában való segítségnyújtás). Fontos kritérium, hogy a bábpedagógus, a terapeuta, a diagnosztika a báb(tárggyal) való játékot alkalmazza, a tárgy eszközjellegét ragadja meg, a vele való cselekvő eszközszerűséget helyezi előtérbe. Az alkalmazott bábjátékot a színház-, a drámapedagógia kontextusától nem lehet elkülönítve meghatározni, nem lehet ezektől függetlenül, izoláltan, különálló entitásként tekinteni. E három módszer összefonódásának sajátossága többek között az a közös nevező, hogy drámai elemekkel, történetekkel operálnak, hogy az interakció társas szituációkat igényel. Köztudott, hogy a bábjáték a színház részese, minden olyan konvenció rá is érvényes, ami a drámára, a drámajátékokra.

A pedagógiai bábjáték mint módszer, az oktatási-nevelési folyamathoz biztosít gazdag eszköztárat. Az alkalmazott bábjáték halmazán belül fejti ki hatását, és a drámával karöltve alkalmat, keretet, lehetőséget nyújthat például: az elsajátított ismeretek életszerű alkalmazására, motiválására, a verbális és nonverbális kommunikáció területén tapasztalható hiányosságok leküzdésére, a családi gyökerű kultu-

rális hátrány csökkentésére, a frontális oktatás el-lensúlyozására, a tanár-diák kapcsolat javítására, a személyi kötődések erősítésére, a személyes készségek aktivizálására, a személyes képességek finomítására, a hagyományos ismeretanyagok újszerű hasznosítására. A pedagógiai bábjáték tanórák/foglalkozások keretein belül való alkalmazásának kimeríthetetlen gazdag eszköztára van. Többek között dráma- és bábjátékos formák alkalmazásával ösztönözni, támogatni és fejleszteni a gyerekek kíváncsiságát, tanulási kedvét, verbális és nonverbális kommunikációját, önkifejezési igényét, emberi kapcsolat-építést és kapcsolattartását, idő-, tér- és ritmusérzékét, önismereten, önkritikán, kritikus szemléleten és tolerancián alapuló együttműködési képességét, segítséget nyújtani a tanulóknak a szélsőségek feldolgozásában, a felzárkóztatásában, illetve a tehetséggondozásban. (bővebben: Arany és mtsai, 2014, 6-8.).

A bábművészetre, a színházművészet egyik ágensére, mint a pedagógiai bábjátékhoz a legfőbb művészeti tudást biztosító műfajra tekinthetünk. A bábművészet (illetve ennek szinonimája: művészi bábjáték) színházi kontextusban létrehozott báb-előadásokat bemutató művészeti műfaj.

A tanulmányban *bábjátékosnak* tekintjük a bábuval játszó gyereket/gyerekcsoportot, illetve a bábuval történő játékos relációban jelenlévő társakat (gyerek – gyerek, gyerek – művészetpedagógus, gyerek – terapeuta, gyerek – fejlesztőpedagógus).

A *művészetpedagógia* egyfelől jelenti a művészeti tantárgyak tantárgypedagógiáját, másfelől a művészetet módszertani eszközként is alkalmazó pedagógiai gyakorlatot, amely pedagógiai célokért, pedagógiai keretek között működik (Kiss, 2017). Fontos azt is egyértelművé tenni, hogy terápiás hatása lehet a művészetpedagógiai gyakorlatnak is, hogy a pedagógiai eszköztárak terápiás keretek közötti alkalmazása érvényes kereteket, kontextusokat teremthet.

A *művészetalapú módszer* Kiss (2017,19.) alapján: „Művészetalapú módszerek, más megfogalmazás-

ban művészeti intervenciók, művészeti beavatkozások az összefoglaló neve lehet a művészettel, mint eszközzel dolgozó jelenségeknek a humán területeken. Magában foglalja a művészetpedagógia és a művészetterápia egymással is átfedésben lévő területeit, társadalmi vagy személyes fókuszú kortárs művészeti jelenségeket, a speciális művészetet magát, és olyan határterületeket, amiben a művészet valamilyen segítő funkcióban működik.”

A *művészetterápia* „a művészetet módszerként használó terápiás gyakorlat, melynek célja az emberek jóléte: a gyógyulás, önismeret, belső növekedés, mentálhigiéné.” (Kiss, 2017. 190-191.) „Annak, hogy a művészetet miként lehet használni a terápiás üléseken, kétféle megközelítési módja van: az egyiket nevezném, „a művészet mint terápia”, a másikat pedig úgy, hogy „művészet a terápiában”. Az előbbi a kimenetre fókuszál: a szép műalkotás létrehozásának kielégítő érzésére. A műalkotás létrehozása lényegében maga a cél. A kreatív folyamat önmagában is megerősíti az öntudatot, az önbecsülést, és elősegíti a személyes fejlődést.

... A „művészet a terápiában” elgondolás mögött az áll, hogy a művészet a pszichoterápia része lehet, segítségével mélyebbre áshatunk az érzelmekben, alaposabban feltárhatjuk az emberek érzéseit és gondolatait.” (Guzman, 2023. 16.) Guzman (2023), mint művészetterapeuta a művészetet egyfajta jelképes nyelvnek tekinti, amely egyenesen a tudatalattinkkal lép kapcsolatba. A folyamat, a forma, a tartalom, a verbális asszociációk azt közvetítik, hogy mi történik az egyén életében. A művészetterápia szerinte „egy pszichoterápiás megközelítési módszer, amely a művészet és a pszichológia segítségével kezeli az érzelmi és viselkedési zavarokat, annak érdekében, hogy az emberek életminőségét javítsa.” (Guzman, 2023. 11.)

A szakmai diskurzusban teljesen elfogadott a bábjáték mint művészeti eszköznek a terápiás hatása, akár pedagógiai keretekben, akár a bábszínházi előadások felől tekintünk a bábjátékra. A Pszichiátriai Szakmai Kollégium (2004) definíciója

szerint a *bábterápia* a szocioterápiás módszerekhez sorolandó, ezen belül a kombinált foglalkozásterápiák halmazába tartozik, és a színjátás-terápiával, a bábkészítés kreatív-képzőművészeti terápiás módszerekkel alkot ötvözetet. Kiemelendő, hogy a bábterápiás módszerek kombinálásának szinergikus hatása is lehet. Bábterápiát végezhet pszichológus, pedagógus, gyógyfoglalkoztató, valamint az adott területre szakosodott művész is. A szigorúan pszichiátriai indikáción túl, széles körben elterjedt a bábterápia alkalmazása a fejlődés és gyógyulás elősegítésére korra való tekintet nélkül, csecsemőkortól az idős korig, otthoni, iskolai és egészségügyi környezetben egyaránt.

A *művészet* fogalma abban az antropológiai értelemben használható, ahogy Joseph Beuys láttatja a művészet lényegét, azaz a minden emberben meglévő kreatív potenciálként, amely mint tevékenység nem csak egy szűk professzionális csoport privilégiuma, hanem minden ember lehetséges tevékenysége (Orosz, 2009.).

Anyag – tárgy – tárgyhasználat – „mintha játék”

„Ha a bábszínházban egy színész leteszi a bábót, az azonnal tárgy lesz, megszűnik élni. Az élő színházzal szemben, ahol a halál mindig csupán valaminek a felmutatása, eljátszása marad, a mozgatójától megfosztott báb ténylegesen képes meghalni, de – ha mozgatója újra felveszi, vagy más bábbal helyettesíti – újjászületni is.” (Gimesi, 2016, 122.). A báb mindenkor anyagból készült tárgy. Az anyag materialitása révén érzékelhető, és van hozzá valamilyen észlelési kapcsolatunk, továbbá egyfajta mediális kontaktunk is. Testünkben élve tapasztaljuk meg az anyagot (kemény, puha, nedves, száraz, hideg, sima, redős, stb.). Az anyag érzése egyben önmagunk érzése. A tárgyak a maguk egyedi megjelenésükkel vannak jelen a világban, viszonyítási pontot képeznek a konkrét világunkban (Wilhelm, 2010). A tárgy könnyen megszűnik létezni, ha

például egy pohár eltörik, szilánkos üvegdarabokra hullik, anyaggá alakul, elveszíti identitását.

Egy tárgy identitása nem egyenlő a tárgy és anyagának kapcsolatával. Az anyag meghatározza a tárgy lehetőségeit, de nem merül ki ebben, „a két entitás kölcsönösen korlátokat szab egymásnak. Bizonyos dolgok csak bizonyos anyagból készülhetnek, és bizonyos anyagokból csak bizonyos dolgokat lehet készíteni.” (Fisher, 2017, 16.).

Amíg a képek kijelölik maguknak az optimális látószöveget, a tárgyaknak jellemző nézetük van. Fisher (2017) szerint a tárgyak összekötnek minket a világgal, közvetlen környezetünkkel, egymással. A tárgyak gyakran testünk meghosszabbításai, kiegészítései.

A tárgyat az ember formálja, és célja azzal, hogy maga és a valóság közé illeszti a tárgyakat az, hogy problémát oldjon meg vele, vagy hogy jobban megérthesse a világot. (Fisher, 2017, 26.)

A gyermek alkalmazkodik a világhoz, illetve a világot alakítja saját magához. Két éves kor körül már kialakul a tárgyállandóság, illetve a tárgyakat akkor is keresi, ha nem látja. Kettő és hét év között már a szimbólumalkotás szakaszáról beszélünk, a jelképes helyettesítés időszakáról, amikor a képzeletbeli ételt a képzeletbeli fakanállal kavarja, vagy egy bottal helyettesíti az evőkanalat. „Az affordancia fogalmát általánosságban egy tárgy azon jellemzőire használják, amely elmondja róla, hogy mire lehet használni.” (Barcsi, 2019. 5.)

E. J. Gibson a vizuális észlelés folyamatában nem a tárgy fizikai jellemzőit hangsúlyozza, hanem különös figyelmet fordított a valós környezetben, mozgás közben történő, cselekvésorientált információk szerepére (Szokolszky és Kádár, 1999).

A gyermekek tárgyhasználata során már megjelenik az a rugalmasság, amivel az ember képes a körülötte lévő világot akár nyelvében, akár tárgyformálásában rekonstruálni (Kékes Szabó, 2016). A gyerekek tárgyak iránti igényüket már egész korán ki tudják fejezni és az alapvető használatukat utánnalással tanulják meg alkalmazni.

A tárgyhasználat egyik alapvető motivációja a gyermek számára a játék. „A játék során azonban a gyermek sok esetben nem az előzőleg megtanult funkciói szerint játszik a tárggyal, hanem egy máskéval helyettesíti. Ez a „mintha játék”, amelynek során a gyermek újszerű összefüggéseket fedez fel különböző tárgyak között” (Szokolszky, 2004). A „mintha játék” alapja a kreativitásnak és a divergens problémamegoldó gondolkodásnak.

A báb-jelenség, illetve a bábjáték funkcióinak értelmezési rétegei (különösen a bábu alkalmazásának céljai) és a kisgyermek világképe között izgalmas összefüggések teremthetők. Már 4 évesen kialakul az intuitív gondolkodás, azaz a gyerek pontosan észleli a jelenségeket, de a maga sajátos nézőpontjába helyezve értékeli azokat. Az intuitív gondolkodás jellegzetességei, amelyek bizonyítják, hogy a gyermek megszemélyesíti az őt körülvevő tárgyakat: animizmus (az élettelen tárgyakat tudattal, szándékkal, érzelmekkel ruházza fel, azaz a tárgyaknak lelkük van), artificializmus (mindent ember hoz létre), finalizmus (mindennek valamilyen célja van, az ok és az okság összekeverése), mágikus gondolkodás (varázserőt tulajdonít az embernek) (Cole, 2006).

A bábnak az anyag, a tárgy mivoltában való meghatározottságát Karel Makonj gondolatával érdemes zárni. Makonj (2008), azt állítja, hogy a báb tárgyként s egyúttal az emberi lét jelenvalóságát hordozó műtárgyként karakteres példát szolgáltat a műalkotás kettős létformájára, mivel egyszerre jel és tárgy. E kettősség a bábnak, mint tárgynak a két funkcióját tárja fel: az esztétikai funkció az anyagszerűsége felé mutat, a mimetikus a tükröződéshez hasonlóan az ellenkező irányba, az alkotói szubjektum felé mutat.

„Az ember arra törekszik, hogy minden nem emberit, mindent, ami kívül esik az ellenőrzésén, bevonjon a maga emberi világába. Az ember értelmet ad a tárgyaknak, azt akarja a tárgyaktól, hogy hozzá való viszonyukban váljanak funkcionálisakká.” (Makonj, 2008, 101.)

Megelevenítés – életadás – és újból az anyag

A bábuk hatalmának „titkait” három szférában érdemes kutatni (Virág, 1998). Ezek a bábok, a bábozó gyerek, és a bábjátékos titkai. A bábozást mint alkotást, a bábozót mint életadót, a bábút, mint a Winnicott-féle átmeneti tárgyat tekinti. A bábjáték „általános hasznát” elemezve kiemeli, hogy ezt az alkotói tevékenységet a gyerek teheti egyedül, egyénileg, amikor folyamatosan ki- és megélheti belső világának képeit és érzelmeit, projektálhat, fantáziatevékenységet végezhet. De társaival csoportosan is bábozhat, s ebben az alkotói folyamatban számtalan művészi, pedagógiai, képességfejlesztési nézőpontot tud megélni, kialakítani.

A harmadik lehetőség, amikor a gyerek a báb-színházban bábéledést néz, s ez általában kisgyermekkorban csoportosan megélt élmény. Fontos aspektus, hogy ekkor, a színháznézés közben mi történik a gyerekekben. „Én azt hiszem, hogy akkor működik, amit Jung kollektív tudattalannak nevezett el. A bábjátékok a gyerekek kollektív tudattalanságához szólnak. (...) azt a modellt kapják meg, amikor a rossz jóra fordulhat. (...). Ami ott a bábuval történik, az miért ne történhetne meg velem is? Miért ne lehetne újjászületés egy más szinten, ahogy Piroska is újjászületett, amikor kitámolygott a farkas hasából.” (Virág, 1998, 9-10.)

A színházi befogadás tevékenységében nagy szerepet játszik a kreativitás. Ha elfogadjuk „a megértés mint feladat és történet” hermeneutikai elvét, akkor könnyű belátni, hogy a színházi befogadás esetében nem csupán vizuális/akusztikus jelek passzív recepciója zajlik, hanem aktív tevékenység. Mégpedig azért, mert a néző percepció és kognitív munkája (az előbbi csak az előadás végéig tart, az utóbbi viszont nem) szükségképpen „beindul” a színházi előadás megtekintése közben. A megértés igényéből fakadóan tehát a néző érzékeli és értelmezi a látottakat/hallottakat (Kulcsár, 1998; Bancsi és Mező, 2020). Kékesi Kun Árpád (2004) szerint a recepció és a kreativitás aktusa duplikálódik a színházban, sőt jó okunk van feltételezni, hogy

inkább multiplikálódik, mivel sem az alkotók, sem a nézők nem alkotnak homogén közösséget, ráadásul az előadás elvileg rögzíthetetlen esemény.

Jákfalvi Magdolna (2005) kardinálisnak tartja, hogy a színházi befogadói folyamatban alapvető a nézés öröme. Jákfalvi szerint a színházi esztétikai élvezet a másik nézéséből fakad, az örömforrás közelítésekor nem hagyható figyelmen kívül a színházi befogadás évezredes vezérfonala, az azonosulás. Ez az azonosulás a mimetikus értelmezői normák, az antropomorf teatralitás ontológiai szükségszerűsége okán a játék résztvevőjét és nézőjét megfeleltette egymással. Az öröm (akár az arisztotelészi katarzis) a testi azonosságtudattal kiváltott ráismerés következtében lett teljes. Hangsúlyozza továbbá azt a tényt, hogy a színház nézőtere is testet alkot; minden egyes néző teste visszahat azokra, akik körülveszik, sőt a színpadra és a színészek figyelmére is. A színházi nézés örömét a jelenlévők reakciói nagymértékben befolyásolják, s mindezek nem csupán izolált pillanatok, hanem a recepció egészét elhelyező és irányító teljes értelemstruktúrák. S ezzel utat nyitunk a színháztudomány jelenleg legkutatottabb gyakorlati kérdésköre, a nézői korporalitás antropológiája előtt, mely kiindulásként támaszkodik arra, hogy a színház specifikuma a jelenben történés. Az örömszerzés, az örömhöz jutás, a vágy színházi megjelenését definiálandó Patrice Pavis (2006) felállította vágyvektorizációs elméletét, melyben a színházban kiváltható örömfolyamatokat a jeldefiníciós leírás helyett a hatásáramlatokkal és főként érzékelésük metódusaival értelmezi. Erika Fischer-Lichte (1999) színházról alkotott gondolatai e gondolatkört summázza azzal, hogy azt állítja: a színháznak képesnek kell lennie arra, hogy megváltoztassa a nézőt.

Virág (1999) az életadást a bábjáték esszenciájaként tekintve több nézőpontból bontja ki.

Amint a gyerek kezébe fogja, megmozgatja a bábút, az anyag élettel telítődik. Arra keresi a választ, hogy vajon milyen komponensek vonzása váltja ki azt, hogy a mindenféle anyagból összeeskábált

egyszerű élettelen tárgy úgy hasson, hogy a gyerek a kezébe vegye, kezére húzza. Úgy gondolja, hogy amikor a gyerek kezébe bábút nyújtunk, akkor lehetőséget adunk arra, hogy azzal az isteni gesztussal, azzal a privilégiummal ruházzuk fel, ami a mitológiáinkban, a vallásban, meséinkben jelen van. Tudniillik az a mozzanat, amikor az élettelen anyagból élőlényt varázsolunk. „Ádám Isten bábuja: Isten formálta meg, és amikor már megalkotta, tehát a föld porából meggyúrta, akkor életet lehelt bele. Az, amit belelehelt, az a Szellem, az életadó szellem, az a *ruab*. És attól kezdve Isten kézzel gyúrt babája önálló életre kelt.” (Virág, 1999. 6.) Élettelen élő-haló vízzel való feltámasztásának, újra élővé tételének mozzanatát minden kultúrkör ismeri.

A teremtés mondák számtalan történettel tárják fel az élettelen anyagból való emberi élet teremtésének gesztusát, azt, amikor a megalkotott formába lehetet kerül, és az alak életre kel. A következőkben két történet által kerülnek illusztrálásra ezen gondolatok. Az idézett történetekben az élettelen anyagot az agyag képviseli, de a különböző kultúrkörök teremtésmozaikban több anyaggal is találkozhatunk (például: vérrel kevert sárból, könnyből – lásd: I1, Teremtéstörténetek).

Az agyag összegördült. „Midőn Isten Ádámot agyagból megalkotta, az ördögök fejedelme is próbát tett, vajon sikerül-e neki is agyagból embert készíteni. A sárminta kész volt, csak a lélek hiányzott belőle. Az ördög lehajolt hozzá, hogy épp úgy, miként az Istentől látta, lelket leheljen bele; de az agyag hirtelen összegördült, és nagy robajjal ment neki az ördögnek. Az ördög ijedtében tüzet kezdett okádni, és úgy szaladt az agyag elől.” (Lammel – Nagy, 1995. 22-23.)

Földből és agyagból című dusun mítosz: „Kínarigan isten mindenekelőtt két képmást faragott ki durván egy kőből, de azok olyan kemények és hidegek voltak, hogy még amikor isteni lehelletével rájuk fújt, akkor sem keltek életre. Ezért félretette őket, és új képmást faragott ki fából. De úgy látta, a fa

sem alkalmasabb, mint a kő. Végül földet vett, agyaggal keverte, és emberi formákat alakított ki. Rájuk lehelt, és ekkor a képmások emberi lények lettek.” (Boda, 1997. 191.)

A bábuval való játék egyik alaptézisétől, a megelevenítés gesztusától indulva indokolttá teszi, hogy visszautaljak az előző fejezetben már elindított meghatározásokra, a báb, az anyag és a tárgy hármasságának kapcsolatára. Az anyag körbe vesz minket, sőt, magunk is anyagból épülünk fel. Az anyag a báb-jelenség elhanyagolhatatlan szegmense, hiszen az ember által készített báb alapanyaga, létének feltétele. Az anyag meghatározza a tárgy lehetőségeit, a két entitás kölcsönösen korlátokat szab egymásnak. A bábút meg kell látni az anyagban! Az alkotási, a teremtési folyamat első gesztusa, hogy megszólítsa az embert a matéria, amely lehet akár a természetben talált natúr fadarab, kavics, falevél, virág, homok; lehet egy kész tárgy, amely formai hasonlóság alapján asszociációkat válthat ki; de lehet olyan kész tárgy, amely kiegészítve figurává formálódik az alkotója kezében. Végül megvalósulhat konkrét tárgyalakotással: megtervezni és elkészíteni az alakot, amely azt a karaktert fogja képviselni a játékban, amit alkotója megálmodott.

Napjainkban nagy kihívás és mégis elengedhetetlen az anyagokkal való kísérletezést beépíteni a játékos tevékenységekbe. A digitális jelenlét átírja a valós anyaghoz, a matériához való természetes kapcsolatainkat. Bármely anyaghoz hozzáérni, megtapintani, felületével, összetételével megismerkedni mára kevésbé motiváló, hiszen a digitális felületek simasága uralja a világgal való ismerkedésünk felszínét. A digitális platformok nem a közvetlen anyagok ismeretén át nyitják meg a tudás megszerzésének, és a megtapasztalásnak az útját.

Byung-Chul Han (2021), a dél-koreai születésű svájci filozófus korunk modernitáskritikáját fogalmazza meg, amikor azt hangsúlyozza, hogy elidőzni, összpontosítani képtelen, narcisztikus, telefonfüggő generációk életét a lájk uralja. A tapintás már a simaságban határozható meg, a simaság

pedig „optimalizált felület negativitás nélkül” (Byung-Chul Han, 2021, 26.)

Roland Barthes (1983) francia irodalom- és társadalomelméleti gondolkodó és filozófus jól illusztrálja a tapintás lényegét: egy „felfedezés taktilis szakasza az a pillanat, amikor a csodálatos látnivalót birtokba veszi a tapintás józan támadása (a tapintás ugyanis sokkal inkább leleplező, mint a többi érzék, ellentétben a látással, amely a leginkább misztifikáló jellegű).” (Barthes, 1983, 130.) A látás távolságot teremt, a tapintásérzék ezt lebontja, bőrünk felületén érezzük az anyag felületét, faktúráját, hőjét, stb. Az anyaggal való kísérletezés, az anyagból való teremtő alkotás egyike a bábu valóságának. E nélkül a játékokban nem szülehet meg az érvényesen megszólalni tudó figura, alak, karakter.

Kanyarodjunk vissza Virág Teréz gondolatához, ahhoz, hogy a bábjátéknak, mint művészetalapú módszernek az egyik legfontosabb hatáseleme a játékban egy tárgy elevenné tétele. Goda(2019) a bábjáték ezen aspektusát a következő módon határozza meg: a báb „mozgatott tárgy, amely – akár csak minden reprezentációt szolgáló művészi/rituális eszköz – magán túl valamit bemutatni hivatott. ...A bábjátás kulcsmozanata, a hihetetlenül változatos báb-jelenségek tulajdonképpen közös nevezője ennek fényében az a *mechanikai megelevenítés volna*, amely mindössze három tényező mentén áll elő: a tárgyon *megy végbe*, amely élőként *tűnik fel* a közönség szemében; az ember *hozza létre*, aki ezt a hatást közvetlen tevékenységével eléri; és a mozgás által *valósul meg*, amelyre pedig az elevenség (elevenné válás) érzetének tulajdonképpen kiváltójaként kell tekintenünk.” (Goda, 2019.26-27.)

Sok kutatót érintett meg a Virág által használt fogalom, a „vonzás”, többek között Darida Veronikát (2020), aki azt írja, hogy: „A bábu a gyermek első találkozása az Idegennel, a Mással, aki soha nem válhat egy őt megszólító, felé forduló Másikká. A bábu nem szólít meg, nem beszél, hiszen életelen, néma. Ám épp végtelen és kimeríthetetlen csendjében mutatkozik meg nagysága (...). A bábu

így az embert egy ismeretlen létmóddal és világgal: a dolgok hallgató birodalmával szembesíti.” (Darida, 2020. 92.)

Fogalmazhatunk-e úgy, „hogy a báb egy testre projektált kép? Egy alakról alkotott kép test általi láthatóvá tételé? Hogyan írható le a test a báb esetében: egy *felület* vagy egy befogadó (belsővel rendelkező) *bely* funkcióját látja el?” (Goda, 2019.34.) A bábuval való játék során „szimultán kétarcúság” (Goda, 2019.45.) jön létre, amelyben egyszerre képzeljük el a tárgyat élőlényként, ugyanakkor tudjuk, hogy ez csupán egy tárgy; a bábu „aktív karakterként és passzív materiaként is jelen van.” (Goda, 2019.45.)

Születésünktől kezdve minden, amit a környezetünkkel érzékelünk valójában testi tapasztalás. Modalitásaink – látás, hallás, szaglás, tapintás, ízlelés – segítségével fogadjuk be a felénk áramló ingereket, és testünkben tároljuk azokat (Mező és Mező, 2020; Mező és mtsai, 2018). Ép vagy fogyatékos testbe születünk, ezek az elsődleges testi tapasztalatok adják a világhoz való viszonyunk alapjait.

Absztrahálás és szimbolizálás

Gombrich (2003) *Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyerekei* című írásában egy metaforikus, absztrakt tárgyról ír. Gombrich képelméletének alapjait célzó írása, az egyik legjobb kiindulópont ahhoz, hogy elfogadjuk: a bábuval való játék(cselekvés) sokrétű, vizualitásában, anyagi voltában erős, szerteágazó ágensekből létrejövő művészeti tevékenység, eljárás, módszer. A tanulmány címében is jelzett játékszerből, egy vesszőparipa látványából indul ki, amely „Rendszerint meglepszik azzal, hogy a gyerekszoba sarkában álldogáljon, s nincsenek esztétikai ambíciói, sőt kifejezetten irtózik a nagyozólástól. Beéri seprűnyél testével és durván faragott fejével, ami éppen csak jelzi, melyik a bot felső vége, s hogy hol rögzíthetők a kantar-száruk.” (Gombrich, 2003, 23.) A leírásból érzékeljük, hogy Gombrich azon túl, hogy ismerteti a

játékszer külalakját, többet is tesz, megszemélyesíti azt, emberi tulajdonságokkal ruházza föl. Az is észrevehető, hogy erős hangsúlyt kap a lélektani átvitel, mivel nem a vesszőből készített paripa az, „akinek” nincsenek esztétikai ambíciói, hanem a gyerek az, aki az alapfunkciókra lecsupaszított lovon is örömmel lovagol. Gombrich szerint ez azért fontos, mert egy képmást elsősorban nem a külsőleges hasonlóság tesz sikerültté, hanem az, hogy ennél mélyebb lelki várakozásoknak is eleget tud-e tenni. A példa kapcsán írja: „két feltétele van, hogy egy botból vesszőparipa legyen. Először is [az] alakja tegye lehetővé a rajta való lovaglást, másrészt pedig – talán ez a döntő tényező –, legyen a lovaglás fontos.” (Gombrich, 2003, 31.) Nem önmagában a kép a fontos, hanem az a funkció, amit az emberek életében betölt, betölthet. Nem képmásként tekint a vesszőparipára, hanem mint egy reprezentánsra. Reprezentáns, amely „leírás, hasonmás vagy képzelet által felidéz, alakít, hasonmását a szellem vagy az érzékek elé ad, valami hasonmásaként, képviselőjeként, mutatványaként, pótlásaként, helyettesítőjeként szolgál vagy ennek van szánva.” (Gombrich, 2003, 23.) A gyerek kezében a lónak nevezett bot helyettesítőként szolgál, játékszer, amely akár tulajdonnevet is kaphat. Gombrich tovább lépve a bot mint ló helyettesítő jelentésén, megállapítja, hogy egyetlen alapvető forma tárgyak egész sorát reprezentálhatja. Ez esetben ugyanaz a bot lehetne kard, jogar, törzsfőt reprezentáló attribútum, varázspálca. Fontos azt a konklúziót e példából levonni és hangsúlyozni, hogy a jelentések sokfélesége, és az absztrakció szárnyalása bevezethet minket a bábjáték metaforikus, többjelentéseket gerjesztő, animisztikus és szimbolikus világába.

Hazánkban a bábjáték pszichoterápiás hatását Polcz Alain (1967, 1999) írta le elsőnek. Pályája kezdetén elmebetegekkel folytatott művészeti terápiát, később játékdiaosztikával foglalkozott. Tapasztalatai szerint a bábjáték pedagógiai és pszichológiai hatását élménykeltő, szimbolikus és képi

sajátosságain keresztül gyakorolja. A bábjáték hatásmechanizmusának általa összegyűjtött elemeit a bábjátékot alkalmazók a művészetpedagógiai eljárások alappilléreinek tekintik. Megállapításai közel hat évtizede fundamentumát képezik a bábjáték lélektanának és pedagógiai módszertanának. Az általa kialakított játékterápiában alkalmazott bábukat eleinte saját maga tervezte és készítette, fokozatosan fejlesztette ki kesztyűsbáb családját. Tapasztalatai alapján a bábjáték azért hatásos, mert képszerű, dramatikus, mozgásos cselekvésre épülő, művészi erővel bíró, jelképes, csodás elemekkel operáló, érzelmek kivetítését, lereagálását biztosító, azonosulást lehetővé tevő. Hangsúlyozza továbbá, hogy a bábuval való játék során a csoda újból és újból átélhető valóság, a varázslat nyílt színen történik, az élettelen bábu megelevenedik. Rajta keresztül elfojtásokat, vágyakat, indulatokat lehet kiélni, erősnek, hatalmasnak, csodálatosnak, hősnak lehet lenni. Kiemeli, hogy a benne játszó kettős áttétellel „dolgoznak” (Polcz, 1999. 22-25.) Határozottan állást foglalt abban, hogy a bábunak a játékban szimbolikusnak kell lennie.

Polcz kiemeli, hogy a bábterápiában alkalmazott bábút a terápiás célokkal összhangban kell megválasztani. Módszeréhez kesztyűsbábót, ahogy ő nevezte, zsákbábót alkalmazott. Fontos itt megjegyezni, hogy a kesztyűsbáb a mozgás irányát tekintve a belebújás technikájának képviselője. A bábba belebújni, saját kézre húzni, mintegy a karok meghosszabbítása révén azonosulni vele, lélektani telitalálat. A legkülönlegesebb a kesztyűs báb esetében az üzenet többértelműsége és komplexitása, amely abból fakad, hogy szimultán módon érzékeljük a bábos kezét mint kezét, és mint a szereplőt reprezentálót, azáltal lesz tömege, plaszticitása a bábunak, hogy a mozgó keze kitölti a figura térfogatát. Alapvető az is, hogy a gyerek a saját horizontjában látja a figurát, szembe tudja önmagaival fordítani azt, a játék során a saját testének meghosszabbított énjévé változtathatja a bábót. Lényeges továbbá, hogy a játékban könnyen meg

lehet szüntetni, ki lehet belőle bújni, sőt, ki lehet fordítani. Ezáltal pedig megteremtődhet a báb halála, hiszen elevenségétől megfosztva csupán tárgy, egy élettelen „valami” lesz. A veszteség, az elmúlás, a megsemmisülés, eltávozás létfilozófiai aspektusai ismerhetők fel ebben az egyszerű gesztusban.

A Polcz (1999) által megtervezett és alkalmazott bábsorozat egyedi, melyek a gyermekrajzok naív jellemzőit idézték, jelzéseik egyszerűek, stilizáltak voltak, nagyságuk a gyermekkéznek felelt meg, de szűkösen a felnőttké is belefért. A 24 darabos bábsorozat a gyermekek elsődleges (pl. anya, apa, bácsi stb.) és másodlagos környezetének (pl. fehérköpenyes figura, a karhatalom képviselője stb.) tagjaiból, továbbá néhány jellegzetes állat és emberfigurából állt.

Erőforrás – átmenet

„A báb másféle társ, mint a testvér, a felebarát. Életteleniségéből az kelti életre, aki saját bábjának választotta vagy megteremtette. A bábu segítők az emberré válás folyamatában.” (Petzold, 1996, 331.)

Petzold (1996) az integratív terápia alapítója szerint az embernek szüksége van babára és bábra, és ha elvesztette őket, új alakokat, képeket, bábokat teremt magának. Petzold nem szinonimaként használja a baba és báb fogalmát. Mind a két tárgynak, és egyben entitásnak erős és karakteres jelleget ad, antropológiai példákon keresztül bizonyítja az ember életében ezen tárgyak funkciójának egymást felváltó, egymás kiegészítő gesztusát. Véleménye szerint a babák titkai megbonthatatlanul összefüggnek az emberek titkaival, terápiájában babát és bábót egyaránt alkalmaz. S miért? Teóriájának alaptétele szerint a babák lényege, az, hogy megteremtik őket. Tapasztalatai alapján állítja, hogy a baba és báb avatja az embert teremtővé, aki a folyamatos alkotási próbálkozásaival önmagát keresi, illetve „aki ismételt életre keltésükkel életet kíván lehelni a babákba, mert végérvényes megelevenítésük feloldaná az élet rejtélyét és a halál borzalmát.”

(Petzold, 1996, 333.). Példái több síkon leképezik és egyben megerősítik jelen tanulmány alapvetéseinek fókuszát, tudniillik azt, hogy a bábu hidat képez a bábos és a megismerendő világ között, hogy közvetítő és helyettesítő eszköz az értelmezhetetlen / elviselhetetlen érzések között,

A kutatók (Jung, 1993; Kapitány, 1995; Eliade, 1997; Hankiss, 1999; Spivey, 2005; Belting, 2007; Újvári, 2015; Voigt, 2019; Láposi, 2020, 2023) messzi időkre nyúlnak vissza, amikor az ember szimbolizálási erejét vizsgálják. Sokan állítják, Petzold is, hogy a kőkorszakbeli szobrocskák többek kultikus tárgyaknál: a „hominizáció kifejeződései” (Petzold, 1996). A nebrai- (magdalén korból), a Willendorfi- (paleolitikum kezdetéről), a Dolní Věstonice-ben talált (paleolitikumból), a les-pugue-i (magdalén korból) Vénuszokat (lásd még Nyekljudov, 1982: 30–111; Clark, 1986: 77–167; Zolnay, 1983: 15) „olyan lények alkották, akik képesek voltak önmagukat kívülről szemlélni, és az emberi formát emberiként tudták megragadni, olyan lények, akikben már megvolt a szimbolizálás ereje.” (Petzold, 1996: 332.). Petzold azt tanítja, hogy a baba nem számúzhető annak az embernek az életéből, akivel sajátos átmenetiségében, az élő életteleniségében összetartozott. Gondolatmenetében fontos látnunk, ahogy a játékbabától eljut a megalkotott testig, a másik identitásig, a megalkotott bábig. A baba és báb fogalmát élesen elkülöníti. A baba mint megalkotott tárgy, a játékszer, amely a szocializációs folyamatban az ember kicsinyített másaként a gondoskodás attitűdjeit szolgálja. A báb az elveszett vagy elfelejtett játékszer pótléka, mégpedig tudatosan megalkotott „test”, „másik identitás”. „A Teremtő kiváltsága, hogy teremtményeit a Paradicsomból kiűzze; a bábjátékosé a bábok táncoltatása, és Rabbi Loew (1512–1609) privilégiuma, hogy a Gólemen az élet jelét a halál jelére változtassa; a tábornokok kiváltsága pedig élő ember élettelen bábbá alakítása. A birtoklás végső álma nem csak rejtett pergamenek, valamint titkos Voodoo-hagyományok tárgya. Szolgálatkész bábuk

megteremtése, a sárkányfogvetésből kinövő férfi-alakok, Zyborgok és Androidák nem csupán az időtlenül ősi és újabb mítoszok tárgyai.” (Petzold, 1996: 334.)

Petzold a „másik identitás” kifejezéssel karakteres irányt adhat azoknak a művészetpedagógusoknak, akik a bábjátékot, a bábót mint tárgyat a maga komplexitásában alkalmazzák a gyermekek játékában, fejlesztésében. „A gyermek testvalósága úgy épül fel, mint a báb teste: testrészt testrészt után. A testet, a kezet – ahogyan az anya testét, a párnát, a bölcsőt – differenciálatlanul, mindennel való összetartozásában magához tartozóként éli meg, de nem sajátjának.” (Petzold, 1996: 333.) A kisgyerek nem tesz különbséget testrészt és testrészt között, ennek tipikus példája a gyermekrajzban tetten érhető emberábrázolás fejlődési szakaszolása, amelyet Feuer Mária (2008) kutatásaiban igazol. Témánk szempontjából a presematikus szakasz említése fontos, amelyben Feuer megállapítja, hogy a kisgyerek ideoplasztikus ábrázolásra képes, vagyis nem egy embert alkot, hanem rajzában az ember képzetét jeleníti meg (Feuer, 2000, 81.). Petzold (1996) azt állítja, hogy a kisgyermek önmaga bábfigurája, a kéz, a láb mozgáskoordinációja, a mozdulatok gyakorlása, a végtagok tevékenységei hasonlatosak a babázáshoz. A testrészekkel való együttmozgás során tapasztalja meg énjének fizikai határait. Petzold ezt a folyamatot a mindenséggel való összetartozásból való kiválásnak nevezi. Ebben a kiválásban fontos elem, fontos eszköz a kisgyerek életében a baba, a játékszer, mely mint átmeneti tárgy funkcionál. Ennek az átmeneti tárgynak a segítségével tapasztalja meg önmagát. „Ahogyan a fejlődés előrehaladtával közvetítő tárggyá válik, azaz médium lesz, amely az általánostól a különöshöz, a sajáttól az idegenhez, az éntől a teig közvetít, egyaránt lehetővé teszi a kapcsolatot és az elhatárolást, és ezzel az identitás kialakulásának komplex folyamatában döntő szerepet tölt be.” (Petzold, 1996: 335.). Petzold (1996) azt tanítja, hogy a gyerekek a bábbal mint átmeneti tárggyal lehetőséget kap

önmaga érzékelésére, hatalmat épít ki önmaga fölé. A bábu így válik az ösztönkezelésben társává. Az élettelen figura arra készíti a vele játszó, hogy életet adjon neki. A tárgy (baba és/vagy báb) elkészítése „sajátos bűvölettel párosul”. A megállt idő illúziójában az anyag, a matéria felszívja a formázót, az alkotót. Mintha teljes figyelmével, minden impulzusával a nyersanyagba áramlana. Tudata a koncentráció legmagasabb fokán van. Tudattalan erejének, tekintetének és kezeinek gyújtópontjában kialakul a baba teste, az alkotó akarat szerint, aki egész testével, mimikájával, gesztusaival, tartásával, légzésével részt vesz ebben. A baba testét nézegeti olyan intenzitással, mintha tükörbe tekintene.” (Petzold, 1996: 335)

Petzold szerint a gyerekek úgy néz a megalkotott tárgyra, mintha ez az énjének része volna, és mégis egy „ismeretlen tulajdont” szemlél. „A tudattalan tartalmak alakot nyertek, láthatóvá váltak.” (Petzold, 1996: 334). S a gyerekek miért ragaszkodnak ehhez a tárgyhoz, játékszerhez, babához vagy bábuhoz?

Petzold tapasztalatai alapján azért, mert a bábu a gyengédséget és az agressziót egyaránt elfogadja, anélkül, hogy ezt viszonzná, nem fegyelmez, nem ír elő normákat, nem moralizál, nem szól vissza. A „varázsa” továbbá az, hogy a gyerekek világában megóvják őt attól, hogy a szakítást, a leválást (anyáról) veszteséggé élje meg. Azt közvetíti számára, hogy a tárgyak beszélni tudnak, a velük folytatott bensőséges párbeszéd nem igényel mindig szavakat. A terápiás bábjátékban Petzold megállapítja, hogy a báb/baba sokrétű funkciót tölthet be, lehet a barátja, helyettesíthet játszótársat, de védelmet is nyújthat. Tapasztalatai alapján a bábokkal „való játékban megmutatkozó érzelmi rezdülések feletti uralom az alapja annak, hogy a gyerekek megtanulják saját indulatait irányítani.” (Petzold, 1996: 344.)

A bábbal mint átmeneti tárggyal lehetőséget kap önmaga érzékelésére, valamint arra, hogy csökkentse egy másik identitástól való függőségét. (Petzold, 1996)

D. W. Winnicott (1999) a tárgykapcsolati elméletek egyik jeles képviselőjeként bevezette az átmeneti tárgy fogalmát. Szerinte a játszás a „kreatív létezés”, személyes és közösségi kapacitásunk megalapozásában segít, mint „kreatív létforma” az élet egészséges állapota, mely elvezet a „kulturális élményhez”. Minden játéknak van territórium, és fontos kérdés, hogy „hol vagyunk, amikor játszunk?”. Winnicott egy „harmadik mezőt, egy köztes teret” feltételez. Ez egy hipotetikus tér, az „alkotó cselekvés” helye. Az első és második tér „két hely, az egyéni belül és kívül” található, az egyik a külső, „másokkal megosztott realitás világa”, a másik a belső vagy „misztikus élmény”, a „pszichés realitás” helye. Az átmeneti tárgy helyettesít, egyszerre szimbólum és valóságos, konkrét tárgy, általa a gyermek megtapasztalja az én és nem én szétválasztását, megtanul megbirkózni a feszültségeivel, olyan tárgyat, amelyet az alany úgy kezel, mintha az félúton lenne önmaga és egy másik személy között. Az átmeneti tárgy biztonságot nyújt, szerethető, gyűlölhető. A gyermek tudja is meg nem is, hogy a tárgy csak egy tárgy, hogy a tárgy a 'másik' (other), ami különbözik a self-től, ugyanakkor teljes összeolvadásban van a tárggyal, amit ő maga teremt, sőt, ez ő maga, mint általában az egész környezete is. A potenciális tér pedig egy pszichikai tér, mely átmeneti tartomány a külső világ és a belső között, itt jelennek meg az átmeneti tárgyak és maga a játék. (Winnicott, 1999)

A bemutatott kutatói megállapítások a bábjáték elméletének és pedagógiai módszertanának részletes kidolgozásához megteremthetnek egy több szakmai lábon álló alapot, egy olyat, amely folyamatosan változó tartalmak, formák mellett is biztonságos elemzési, értelmezési viszonyt biztosítanak, biztosíthatnak.

Az ideális alkotó tér

A passzív szemlélődéssel szemben a kritikus, elemző befogadásra, a különböző környezeti

ingerek elemzésére ösztönző tér szükséges. Az alkotó/bábjátékra kijelölt tér nem helyspecifikus, hanem személyes. Önfeledt alkotás ott jöhet létre, ahol szeretünk lenni, ahol inspirálódhatunk (Mező, 2023), amely tér biztonságot nyújt. A játék tere nem lehet kötött, túltervezett, a felnőtt ízlésvilágát leképező, ezt preferáló közeg. A minőségi tér egyben mentális és fizikai nyugalmat, biztonságot nyújthat, ezzel pedig felszabadult alkotói energiákat nyithat meg. A tér szerkezete befolyásolja a kommunikációt, megszabja a viselkedés lehetőségeit. Mindenkor, minden foglalkozásnál figyelembe kell venni az elrendezés előnyeit, hátrányait (bővebben: Bujdosóné, Gesztelyi és Láposi, 2023). A jól átlátható térszerkezet és a személyes szegletek kettősége a gyermekek számára inspiráló teret eredményeznek. Egyszerre adnak helyet a gondolkodásra, töprengésre, közös tanulásra, egyszerre teremtenek biztonságot, személyes élettérrel. A játékterben nincs minden azonnal a szem előtt. Az, hogy a gyerek kotorászhat, keresgélhet, benézhet a titkos dobozokba, a rejtélyek talajára csalogat, és azonnal a behívást, a beavatást szolgálhatja. A megtalálni tárgyakat gesztusa még inkább a spontaneitást szolgálja, azt, hogy nem közvetlenül kap eszközöket, hanem maga talál rá a „valakikre”, és majd eldöntheti, hogy mivel játszik.

Részösszegzés 1. – A bábjáték mozgatórugói

„Mi hát az, ami a báb...speciálissá teszi? Az élőszínpadi játék csak virtuálisan teremtheti meg a mesei valóságot, hiszen a szereplői valóságosak. A bábszínházi játék már önmagában a mesei valóság egy része: élettelen tárggyal ábrázol élőt. S amikor ezt teszi, tulajdonképpen egy ősi, ingert, vágyat elégit ki: az életrekeltés vágyát. Ilyen értelemben az életrekeltés bábu lázadás is, az anyag legyőzése és szolgálatba állítása; a homo faber és a homo poeticus együttes győzelme: játékos és művészi megvalósítása a homonculusnak... A báb legélesebb elmentéje a realista színpad.” (Mészöly, 1978, 38.)

A bábelméletében a bábót mozgató és a bábu kapcsolatának fontos kritériuma a megkettőzés képessége. Ez a megkettőzés, vagy disszociáció két síkban folyik: a manipuláció technikai síkján, valamint a pszichológiai, a személyiség projekciója, kivetítése síkján. Ez a megkettőzés vagy dualitás, hogy ketten vagyunk egy, azaz ketten alkotunk egy alakot, a folyamatosan önmagamra és „másikra”, azaz a bábura rátekintő figyelemmel jelenvaló állapot, a gyerekek bábhoz való viszonyában legalább annyira jelentős, mint az „elvenné tenni” gesztusa. Ennek a kettős tudatnak a segítségével átalakíthatja a valóságot, visszanyúlhat régi emlékekhez, átléphet a fantázia világába. Talán a legfontosabb azonban, hogy a játékban cselekvéssel teremtheti meg az akár őt helyettesítőket, akár az általa legyőzötteket is.

A báb helyettesít, mivel közlésre törekvésünk gesztusaként kitaláljuk és megalkotjuk a „valamit/valakit” helyettesítő figurát. A bábu valaminek a helyére lép, felváltja azt, amit bemutat. A gyerek köztesként tekint rá, aki Ő és mégsem teljesen Ő maga. Énjének átruházása számára nem okoz nehézséget, sőt, a báb „mögé” bújás által leküzdheti gátlásait.

A tárggyal, a bábbal való játék absztra-hálva teremt hidat a látható és a láthatatlan világ között, ezáltal alkalmas arra, hogy komplexen ágyazzon meg a művészettel nevelés hatásmechanizmusának. Az azonosulás lélektani mechaniz-musa leginkább a cselekvésvágygal jellemezhető, az akciók színpadjaként értelmezett bábjátékos műfaj messzemenően képes ezt kielégíteni.

Újra feltehetjük a kérdést: mi a titka a bábjátéknak? A bábu metamorphozisra képes tárgy, a bábuval játszó a megkettőződést tudó játékos, a bábjáték pedig a meglevenítés varázsát feltáró folyamat. A bábjáték ezen kardinális jellemzője elvezet a bábu és a vele való cselekedetek genealógiájához, illetve ontológiájához, hiszen a bábu jelenléte az emberi történelem legősibb idejétől végigköveti annak fej-

lődését, kultúrateremtő identitását i.e. 2000-tól kezdve napjainkig. (Tarbay, 1978).

A bábót fejlődéstörténete során számtalan funkcióban, számtalan entitásként alkalmazták. Többek között használták: emberfeletti lények, ősök, halottak kultikus ábrázolásánál, természeti vallások varázslóeszközeként, temetési rítusokban áldozati adományként, mágikus praktikákban a rontást, gyógyítást hozó tárgyként, beavató eszközként, hősi és szerelmes történetek, moralitások pedagógiai célzatú meglevenítőjeként. Jelen volt karneválok látványosságaiiban, népi alakoskodásokban, vándorkomédiákban, de szerepet kapott kabarék szabadszájú közönségcsalogatójaként, illetve királyi udvarok, művészkörök szellemes játékszereként is.

A bábu segíthet a gyerek bizalmatlanságát, feszültségét feloldani, érzelmi támaszt és felszabadulást nyújthat a blokkolt affektusokból, lehetőséget ad a gyerekeknek, hogy kifejezze belső világát.

A bábok színesek, tapinthatók, viszonylag könnyen és többféleképpen használhatók, típustól függően átalakíthatók, kiegészíthetők. Teret adnak szerepjátékoknak, a tanult szociális és problémamegoldó készségek megerősítésének, fenntartásának. A gyermeki világ fontos részeinek miniatürizált ábrázolásaként használhatók. A bábjátékon keresztül feltárulhat a gyermekben rejlő agresszió, megjelenhetnek a félelmek, viszont lényeges, hogy alkalmazása örömet nyújthat.

A bábu tömegként, formaként, színeként (színes felületű formaként), szerkezetként ölt alakot. Ezekkel és a külső, belső arányaival, méretével, típusával, anyagával elsősorban asszociációkat vált ki. A bábu absztrakcióval, képi természetű elvonatkoztatással jön létre, amelyben szerepe van a többszöri sűrítésnek, egyszerűsítésnek, stilizálásnak, metaforikus látásmódnak.

A bábu stilizált, szimbolikus, groteszk, sűrített jel, elsősorban a külalakja által meghatározott tárgy, kialakításánál lényeges az absztrahálás, torzítás, túlzás, összevonás, ereje az elvonatkoztatás mértékében fejeződik ki. A bábu jelentésátvitelre képes,

projektív tulajdonsággal bír, mivel nem az embert mintázza, hanem az ember lelki tartalmait.

A bábnak megelevenítő ereje van, az áttétel a cselekvésre irányul, a megismerés az összes érzékszervet igényli, mozgalmasság, cselekményesség, akciók sora jellemzi. Lényeges hatáseleme, hogy a lehetetlen a gyermek szeme előtt válik valóra.

S tegyük fel újra a kérdést: mi a báb? A bábú cselekvésben résztvevő, anyagból formált képzőművészeti alkotás, plasztikus tárgy, a drámafolyamatban, illetve a dramatikus játékban a megjelenítendő karakter formája, létrejötté pillanatától alkotója által meghatározott kész karakter, vizuálisan erősen komponált, letisztult lényeglátás. Természetéből adódó immanens mozgás és mozgathatóság jellemzi, animál, megelevenít, ennél fogva antropomorf jelleget képviselő, szimbolikus és általánosított (tipikus) jelentésréteggel bíró entitás, amelynek lételeme a metaforikusság és a metamorfózis. A bábú mozog, lélegzik, diskurzusba lép, stilizál, helyettesít, projektál, elrejt, kivetít, kitesz, távolít, pótol (protézis), sűrít, szimbolizál, felmutat.

A paravános játék esetében a paraván rejtettséget ad, takarást, védelmet nyújt. A valóság szabályai, korlátai közül kiemeli, eltakar, véd. Feloldja a gátlásokat, „az én nem látszom” illúzióját adja. A bábú „varázslatos lény”, Ő a nem élő és mégis megelevenedő, akivel a játékos azonosul. Ez adja a második rejtőzési szintet, az átalakulás lehetőségét.

Az azonosulás a többi játéknál képzeletbeli, itt a bábúval játszó gyermek (miközben a képzeletbeli identifikációt is átéli) olyan fokban azonosul a bábúval, hogy annak személyében beszél és mozog. A beszéddel és mozgással egybekötött identifikáció a legteljesebb. Kettős áttétellel találkozunk: nem mi közeledünk a gyermekhez, hanem a bábú, és az sem közvetlenül szólítja meg őt, hanem a hozzá tartozó tárgyakkal beszél és játszik. A bábbal való játék közben a gyermeknek rövid idő alatt megfigyelhetjük: mimikáját, manualitását, globális moz-

gását, beszédének formai és tartalmi részét, fantáziáját, praktikus intelligenciáját. A bábjáték valósága (bábok, díszletek, kellékek, jelmezek) rosszul tűri a stilizálás hiányát, a túlzott realizmust, a naturális ábrázolás túlsúlyát. A báb karaktere, melyet megalkotójától kapott, nem gátolhatja a szabad játékot. A bábnak megszólító erővel kell bírnia. Lényeges, hogy a bábjáték tétje mindig képben, a bábú és terének viszonylataiban fogalmazódik meg. A bábú mimikátlansága, szimbolikus jelzesszerűsége miatt folyamatos, aktív együttműködésre kényszerít, az őt mozgatótól teremtőkészséget, az átköltésnek és átváltozásnak a képességét követeli.

Részösszegzés 2. – Mit nyújthat a bábjáték mint művészeti eljárás?

Felszínre kerülhetnek, feloldódhatnak érzések, problémák. „A művészet lehetőséget teremthet arra, hogy párbeszéd induljon olyan emberekkel, akik érzéseiket és problémáikat nehezen tudják elmondani. Másrészt elindítható a művészettel a tabuk alatt álló témák felszínre hozása és tárgyalása.” (Illés, 2009, 236-237.). A bábjáték lehetőséget biztosít ezen problémák, konfliktusok tudattalan felszínre kerülésére, megjelenítésére, kifejezésére, az alkotói folyamat során a feldolgozásra. Mivel a bábú antropomorfizált figura, helyettesíti azt az entitást, akit/amat az őt életre keltője kitalált, azaz bármit/bárkit megjeleníthet. A figura olyan karakterjegyekkel rendelkezhet a játék során, amelyeket az Őt mozgató megenged neki.

Szabadságot adhat, személyiséget bontakoztathat ki. „Művészettel nevelni nem más, mint szabadságra nevelni. A művészet műfajai egytől-egyig kapcsolati formák a transzcendenciával. A művészet kontaktust teremt a világ harmóniáival, valamiféle rezonanciát hoz létre az emberben. A művészetekben mindig a személyesség nyilatkozik meg, bepillantást ad a személyiségeibe, valamiféle valóságot fejez ki.” (Vekerdy, 2013. 61.).

Lehetőséget adhat az önkifejezésre, kreativitásra. A bábjátéknak mással össze nem hasonlítható tulajdonsága, hogy élettelen tárgyakkal játssza el az élő. A báb manuális megalkotása, illetve a vele való játék során a gyerek, az addig élettelen bábót élettellel tölti meg. A báb megalkotása lehetőséget ad az önkifejezésre, érzések megnyilvánítására. A bábu elkészítése és egy bábuval való játék nem feltétele egymásnak, külön-külön is megélhető e két, egymástól eltérő, de mégis egymást kiegészítő tevékenység. Az egyik a manuális cselekvés, az anyagból való teremtés plasztikai kifejezése, a másik a bábunak tekintett kész tárggyal való konkrét és közvetlen játék, a figurával történő cselekvés. Az első a befelé tekintő, belső látást igénylő vizuális alkotás, amelyben a figurát az alkotója saját képzelete által formázza, teremt meg, a második az interaktivitásra építő társas kommunikáció, amelyben az élettelen tárgyat megmozdítani vágyó játékos saját akarata által megeleveníti, drámai alakká változtatja a bábót.

Belső és külső világ bontakozhat ki általa. A bábjáték absztrahálva (elvonatkoztatva) teremt hidat a látható és a láthatatlan világ között, a játékos és a bábja között. A báb társa a gyermeknek, „hidat” képez közte és a külső világ között, a lélektani-, mentális és a fizikai, racionális tér között. Saját világot teremthet, amelyben a közvetlen játéktér is általa alakítható, amelyben úgy mozog, létezik, ahogy az általa megelevenített figura és Ő akarja. Játék közben a gyerek „szerződést” köt a saját bábjával, cinkostársak lesznek, amely relációban a bábos/gyerek bármikor megváltoztathatja kettőjük státuszát. Megélheti az alá-, fölérendeltséget, a partnerséget, de akár az eggyé válás állapotát is, sőt, a folyamatos újrateremtés örömét és erejét is. Ez utóbbi azért is fontos élmény lehet számára, mert nem virtuálisan egy enter gomb benyomásával történik, hanem konkrétan meg kell küzdenie azért, hogy a bábja újra és újra elevenné váljon, és legyen valamilyen.

Megtartja és támogatja a „varázst”, a csodát. A távollét, a kivetítés, az átalakítás, a szimbolizálás, meta-

forikus formanyelv számtalan variációi teremtik meg a báb varázsát, amelyet a gyermek ért, képes működtetni, illetve szeretve éli a bábjáték folyamatában. A bábuval való játékban a gyerek valóban megélhet csodás jelenségeket, például a bábu folyamatos átváltozásakor, vagy szerepbe való ki- és belépése során. A báb azt a kontextust teremti, teremtheti meg, amelyben a gyermek formálódik, szimbolizálni lesz képes, projektálni tud úgy, hogy közben teljes őszinteséggel és örömmel tevékenykedik. Mivel maga alakíthatja, építheti, alkothatja meg a bábjáték teljes kontextusát, megtapasztalja, a „világteremtés” szépségét és küzdelmét. Ebbe az általa kialakított miniatűr világba pedig csodák is történhetnek, olyanok, amiről tud, de mégsem akar tudni.

Komfortzóna elbagyására ösztönözhet. A játék során olyan helyzetek, szituációk teremthetnek meg, amely csak ebben, a bábos miniatűrvilágban történhetnek meg. A szabályokat az itt és most-ban az éppen jelenlevők alkotják, a jelen idő- és térkoordinátái keretezik. Ebben megtörténhet bármi, a képzeteknek nem szab korlátot semmi. A bábjáték keretein belül „hősként” próbákat állhat ki, vállalhatja a félelmeivel való szembenézést, legyőzheti az éjszakát, de konkrét személyekkel is csatározhat, kibékülhet, sőt, szerepeket cserélhet, egyszerre több karakter bőrébe is bebújhat, meghalhat és feltámadhat akárhányszor csak szeretne, bejárhatja a maga teremtette nagy időket, drámákat, megidézhet emlékeket, utazhat vissza az időben, és előre, a távoli jövőbe. És mindezt teheti a teljesen spontán alakított játékában.

Perspektíva-, és nézőpontváltásra készíthet. A játék felkínálhat fordulatokat, amelyek által a bábjátékos más nézőpontok szerint láthatja az eseményeket, megtörténhet, hogy egy-egy jelenségre más-más megoldást hoz. A más megoldások folyamatos ön-reflexióra készítheti a játék résztvevőt, belátható lesz, hogy nem csak egy út a járható. A bábjáték sokféle adottsága megengedi a legtöbb változatos nézőpontváltást, hiszen a bábuk vizualitása, típusa,

kreativitásunkra van bízva. Egy óriásbáb és egy apró ujjbáb arányai máris hatalmasra nyitják a léptékek általi nézőpontok gazdagságát.

Megalapozhatja és kitérít a kifejező közlést, a verbális és nonverbális kommunikáció formáit. Beszédre, párbeszédre készítő szituációkban, mozgást és szöveget összekapcsoló játékokban, pontos beszédet, kiejtést, szóformálást, hanglejtést kívánó helyzetekben, folyamatos, kifejező beszédet követelő játékokban, helyzetgyakorlatokban fejlesztheti a kommunikációt.

Utóhang

„Talán kicsit misztikus megközelítés, de a bábszínház mindig a teremtésről szól, hiszen minden történetben megmozdul egy báb, az élettelen életet kap. Ez tulajdonképpen az Isten munkájának leképezése, a világ csodája...” (Gimesi, Fekete, 2021. 37.) „...a báb utánozza a bábot vagy a bábos utánozza a bábót? Ebben a bizonytalanságában rejlik a bábszínház jelentősége. Abban, hogy – ha a kettő közötti különbséget nem is szünteti meg – kérdéssé teszi az emberi és nem-emberi, a normatív és nem-normatív közötti határvonal pontos helyét.” (Benkő, 2011. 99.)

Irodalom

Bancsi Zoltán, Mező Katalin (2020). A színházpedagógia és a fejlesztőpedagógia kapcsolódási pontjai. *OxIPO – interdiszciplináris tudományos folyóirat*, 2020/4, 23-39.

Doi [10.35405/OXIPO.2020.4.23](https://doi.org/10.35405/OXIPO.2020.4.23)

Barcsi Viktória (2019). *Mentés másként – mentális modellek és affordanciák az online mentés módszereiben*. Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Szeged, Szakdolgozat.

Barthes, Roland (1983). *Mitológiák*. Európa Könyvkiadó, Budapest

Belting, Hans (2007): *Kép-antropológia*. Képtudományi vázlatok. Kijarat Kiadó, Budapest.

Bencsik Orsolya (2012). Megszólal a „megismerhetetlen”. Bábok és babák, mint a lélek szócsövei. *Apertúra. Film - Vizualitás - Elmélet*, 3.

Benkő Krisztián (2011). *Bábok és automaták*. Napkút Kiadó, Budapest.

Boda Edit (1997). *A világfa körül. Irodalom, néprajz, médiaismeret 10-11 éveseknek*. Helikon Kiadó, Budapest.

Bujdosóné Papp Andrea, Gesztelyi Hermina, Láposi Terka (2023). A tér szerepe a gyermekkultúra közvetítésében. In Kempf K., Polyák zs., Vincze B., Pálkúti A., Patonai G. (szerk.). *A művészetpedagógia múltja és jelene – reformpedagógia, életreform, gyermekkultúra 5*. Magyarországi Reformpedagógiai Egyesület, Budapest. 246-265.

Cole, Michael & Cole, Sheila R.(2006). *Fejlesztésközpontú*. Osiris Kiadó, Budapest.

Darida Veronika (2020): *Filozófusok bábszínházja*. Kijarat Kiadó. Budapest.

Eliade, Mircea (1997): *Képek és jelképek*. Európa Kiadó, Budapest. 14-25.

Fischer Judit (2017): *Azonosítatlan Repülő Tárgyak*. DLA értekezés. Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola. Budapest.

Fischer-Lichte, Erika (1999): Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás esztétikájához. *Theatron*. Nyár-ősz, 57–66.

Gimesi Dóra (2016). *Háromdimenziós hősök - A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*. Doktori értekezés. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest.

Gimesi Dóra, Fekete Ágnes (2021). A bábszínház a világ csodája. *Art Limes*, 2021. 5. 37.

Goda Mónika Melinda (2019). *Báb/Játék/Művészet – A báb-lét alakzatai*. Doktori Disszertáció. Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Filozófiatudományi Doktori Iskola. Budapest.

- Gombrich, E. H. (2003): Elmélkedés egy vessző-paripáról, avagy a művészi forma gyökerei. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott Tanulmányok a képek logikájáról*. Typotex, Budapest. 23–37.
- Guzman, Lean (2023): *A művészetterápia esszenciális gyakorlatai*. Hatékony módszerek a szorongás, a depresszió és a traumák kezelésére. Édesvíz Kiadó, Budapest.
- Han, Byung-Chul (2021). *A szép megmentése*. Typotex, Budapest.
- Hankiss Elemér (1999): *Az emberi kaland. Egy civilizáció-elmélet vizsgálata*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Illés Anikó (2009). Művészetterápia a közoktatásban (elméleti lehetőségek és etikai megfontolások). *Új Pedagógiai Szemle*, 59. (5-6). 233-240.
- Jákfali Magdolna (2004). *A nézés öröme. Az avantgárd színházi paradigma*. In Imre Z. (szerk.): *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*, Budapest, Áron Kiadó. 96–127.
- Kádár Annamária (2014): *Mesepszichológia 2*. Útravaló kényes nevelési helyzetekhez. Kulcslyuk Kiadó, Budapest.
- Kaposi László (é.n.) (Szerk). *Módszertani segédlet a bábjáték és a bábkészítés valamint a dráma és színjáték tárgyak tanításához*. OFI, Budapest.
- Kékes Szabó, M. (2016). A tárgyválasztás és -használat sajátosságai óvodás és kisiskolás gyermekek körében. *Iskolakultúra*, 26, 10-17.
- Kékesi Kun Árpád (2004). A recepció és a kreativitás a színház(kultúra)ban. In *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Áron Kiadó, Budapest. 9-23.
- Kenneth, Clark (1986). *Az akt*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Kiss Virág (2017). „A hang lelke – a lélek hangja”. Művészeti terápia a gyógypedagógiában. *Fejlesztő Pedagógia*, 28.(1-2).19-26.
- Kiss Virág (2017): *Művészetalapú módszerek*. In Nagy Á. (Szerk.). *Szolgálva, nem tündökölve Trencsényi* 70. Iuvenis - Ifjúság szakmai Műhely, ISZT Alapítvány, Budapest 190-191.
- Kulcsár Szabó Ernő (1998): A megértés mint feladat és történet. *A megértés alakzatai*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 7–19.
- Lammel Annamária, Nagy Iлона (1995): *Paraszttiblia. Magyar népi biblikus történetek*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Láposi, Terka (2020). “Fény, fény, fényesség...”: A látható fény titkai, avagy miért kék az ég? – Bábjáték a komplex művészeti nevelés kontextusában In Bujdosóné, Papp A.; Gesztelyi, H. (szerk.) *A teljesség harmóniája I. : A művészetvel nevelés értelmezései*. Debrecen, Didakt. 11-59
- Láposi, Terka (2023). Gondolatok a bábpedagógia kontextusairól, 21. századi diszpozícióiról, illetve társművészeti diskurzusairól. In Kempf, K.; Polyák, Zs.; Vincze, B.; Pálkuti, A.; Patonai, G. (szerk.) *A művészetpedagógia múltja és jelene – reformpedagógia, életreform, gyermekkultúra*. 5. Budapest, Magyarországi Reformpedagógiai Egyesület. 410-425.
- Makonj, Karel (2008). A báb, mint tárgy. Szubjektív és objektív. *Art Limes*, 2008/3. 101–107.
- Mészöly Miklós (1978): A bábjátékról. In Tarbay E. (Szerk.). *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest. 38-40.
- Mező Ferenc, Mező Katalin és Mező Lilla Dóra (2018): Képességfejlesztő játékok az IPOO-modell aspektusából: a fejlesztésbe integrált diagnosztika lehetősége. *Különleges Bánásmód*, 4.(2), 55–66. DOI [10.18458/KB.2018.2.55](https://doi.org/10.18458/KB.2018.2.55)
- Mező, Katalin & Mező, Ferenc (2020): The OxIPO Game Collection for Developing Cognitive Abilities. *Különleges Bánásmód*, 6. (1). 63-73. DOI [10.18458/KB.2020.1.63](https://doi.org/10.18458/KB.2020.1.63)
- Mező Katalin (2023): A kreativitást ösztönző inspiráció. In Gesztelyi, H.; Kis, G. (szerk.) *A teljesség harmóniája III. - A komplex művészeti nevelés módszertani lehetőségei*. Didakt Kiadó, Hajdúböszörmény. 11-22.

- Nyekljudov, Sz. J. (szerk.) (1982): *A művészet ősi formái*. Gondolat Kiadó, Budapest. 7-83.
- Orosz Csaba (2009): Kreativitási gyakorlatok a vizuális nevelésben Joseph Beuys és Erdély Miklós nyomdokain. *Új Pedagógiai Szemle*, 5-6. 199-212.
- Pavis, Patrice (2006): *Színházi szótár*. L'Harmattan. 52-55.
- Petzold, Gottfried Hilarion (1996): Bábák és bábjátékok gyermek integratív terápiában. In Petzold, G. H, & Ramin, G. (Eds.) (1996): *Gyermek - pszichoterápia*, Osiris, Budapest. 332-376.
- Pléh Csaba (1995): A szimbólumfeldolgozó gondolkodásmód és a szimbólumfogalom változamai/változásai. In Kapitány Á., Kapitány G. (Szerk.), „Jelbeszéd az életünk” – *A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*. Osiris-Századvég, Budapest. 149-152.
- Polcz Alain (1967): *A bábjáték lélektanáról*. In Hollós R-né (Szerk.). *A bábjáték lélektana és pedagógiája. Tanulmánykötet*. Bábjátékos kiskönyvtár 18., Népművelési Propaganda Iroda, Budapest. 34-50.
- Polcz Alain (1999): *Világjáték. Dinamikus játékdinamika és játékterápia*. Pont Kiadó, Budapest. 21-60.
- Pszichiátriai Szakmai Kollégium. Szocioterápiás módszerek. Irányelvek. 2004.
- Spivey, Nigel (2005): *Világteremtő művészet*. Gabó Kiadó, Budapest. 51-60.
- Szokolszky Ágnes, Kádár, E. (1999). James J. Gibson ökológiai pszichológiája. *Magyar Pszichológia*, 2, 245-285.
- Szokolszky Ágnes (2004): A tárgy mint cselekvési lehetőség: a tárgyi „mintha játék” tanulságai. In Kapitány Á., Kapitány, G. (szerk.). *Termékszemantika*. Magyar Iparművészeti Egyetem. 78-87.
- Tarbay Ede (szerk.) (1978): *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest. 38-40.
- Újvári Edit (2015): „Jélet hagyni”. *Vizuális alkotások és rítusok szemiotikai elemzése*. Szegedi Egyetemi Kiadó, Szeged. 7-41.
- Ungvári Zrínyi Ildikó (2011): *Bevezetés a színházantropológiába*. Színháztudományi tankönyv – Bevezetés a színházantropológiába. Mentor Kiadó, Marosvásárhely.
- Verkedy Tamás (2013): *Jól szeretni. Tudod-e, hogy milyen a gyereked?* Kulcslyuk kiadó. 47-61.
- Virág Teréz (1998). *A bábjáték pszichológiája*. In Szilágyi D. (Szerk.). *Gyógyító báb*. UNIMA Magyar Központja, Budapest.
- Voigt Vilmos (2019): *A jelek valóságáról – A valóság jeleiről*. Gondolat Kiadó, Budapest. 9-27.
- Wilhelm Gábor (2010): *Antropológiai tárgyelmélet*. Doktori disszertáció, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Nyelvtudományi Doktori Iskola Kommunikáció PhD Program.
- Zolnay Vilmos (1983): *A művészetek eredete (Pokoljárás)*. Magvető, Budapest. 12-40.
- I1: Teremtéstörténetek. Utolsó megtekintés: 2023.08.17. Web: <https://mek.oszk.hu/00100/00192/html/>.