

HENRYK JURKOWSKI

Bábok metamorfózisa

Mivel Magyarországon sajnos alig van elméleti irodalma a bábszínháznak, érdemes felhívni a figyelmet egy lengyel szakkönyvre, Henryk Jurkowski *Metamorfozy teatru lalek w XX. wieku* (A bábszínház metamorfózisa a 20. században) című munkájára, amelyről egy másik szakértő, Marek Waszkiel átfogó recenziót közölt a *Dialog* című folyóirat 2003. decemberi számában (pp. 186–191.). E cikk magyar nyelvű közreadásával talán közelebb kerülhetünk a kortárs lengyel bábszínház elméleti kérdéseihez.

A huszadik századot magunk mögött hagyva kezelhetjük-e úgy a bábszínházat és annak változásait, mint a múlt század színházának tükörképét? Talán provokatívan hangzik ez a kérdés. A nem igazán értékelt bábosokkal kapcsolatban – szűk határok között mozgó népszerűségekre utalva – mondhatjuk-e, hogy (múlt századi kifejezéssel) „gyerekszínházat” csinálnak? S máris felteszem a következő kérdést: vajon a magas kultúra része-e a bábszínház? Vagy egyfajta művészi útkeresés, kísérletezés? Esetleg – gondolom ez sokakat érzékenyen érint – részben művészi, de főleg tanító jellegű műfaj a pedagógia területén, vagy legjobb esetben kicsit konkrétabb bevezető az igazi színházba?

Henryk Jurkowski néhány hónapja megjelent könyve nem tesz fel ilyen típusú kérdéseket, de a benne összegyűjtött anyag olyan kontextusba helyezi a bábszínházat, amelybe előtte senki. Jurkowski nemcsak a huszadik századi bábosok bemutatásával, értékelésével foglalkozik, hanem különböző formákon keresztül elemzést is ad róluk: a hagyományos művészettől kezdve a drámai színházon keresztül a plasztikus, átmeneti művészetekig. Érdeklődése kiterjed egész Európára, néhány példa erejéig Amerikába is elkalandozik.

Mindkét aspektus kivételes jelentőséggel bír, hiszen senki sem végzett még ilyen komplex, sokoldalú elemzést a huszadik századi bábszínházról.

Senki sem közelítette meg kutatói igényességgel sem a nyugat-európai problémákat, sem a folyamatosan változó közép-, és kelet-európai bábszínház helyzetét. Henryk Jurkowski több évtizedes történeti és elméleti kutatómunkájának eredménye ez a könyv, amelynek jelentősége messze túlmutat a szűk, szakmai körök érdeklődésén.

A bábszínház bizonyos értelemben félreállított, vagy ha jobban tetszik korlátozott jelenség. Különböző műfajok határmezsgyéjén helyezkedik el, és lehet, hogy épp ezért magába is foglalja azokat. Olyan, igencsak különböző művészeket érdekel, akik a saját útjukat keresve, az addigi normákon túlmutatva ötvözik a kifejezési módokat, műfajokat és formákat. Gyakran nem az elismertségre, elfogadásra törekednek, ám a művész épp emiatt hihetetlen népszerűségnek is örvendhet. Ez a helyzet nemcsak korunkat jellemzi, de a bábszínház múltját is, amikor a populáris, plebejus műfajhoz tartozott. Az általános vélekedés ellenére – amelyet Jurkowski már az előszóban megemlít – a bábszínház mindig is több volt, mint a drámai színház bábos formája. A báb „helyettesítette a színészt, de ugyanúgy a zsonglőrt, az atlétát, a táncost, sőt: akár az énekest is.” A tizenkilencedik század végéig azonban a bábszínház más előadóművészetek árnyékában fejlődött, sokszor másolva, utánozva ezeket, a legjobb esetben persze nagy iróniával, hogy megfeleljen a nép soraiból kikerülő nézőinek.

A báb művészi élete (leszámítva néhány kivételes példát) a modernizmussal kezdődött a 19. és 20. század fordulóján. A századelő művészei – Maeterlinck, Jarry, Craig, később Prampolini, Kokoska és mások – alkotásaikhoz nem valós színészt kerestek, és a bábban (majd a próbababában és más, nem emberi formákban) találták meg az ideális színészt. Ekkor jelent meg a kreált, mesterséges színész, s ehhez természetesen specifikus mozgás is társult. Ez egyrészt lehetővé tette, hogy a báb mint szinpa-

di alak sajátosságaira koncentrálnak, és létrehozzák a bábszínházat, mint a drámai színház egyik változatát (lásd egységes áramlat, tiszta bábszínház). Másrészt, abból kiindulva, hogy a báb képzőművészeti alkotás, kezdetét vette a bábszínház új értékelése. Eszerint a bábszínház különböző kifejezési eszközök összessége, amelyben a báb csak egy része a színháznak a színész-bábos, a maszkos színész, a próbababa, a tárgy vagy a kellék mellett (lásd heterogén bábszínházi áramlat). „Megállapíthatjuk – írja Jurkowski –, hogy a bábszínház a huszadik században következőképpen fejlődött: a bábszínháznak mint művészi műfajnak a felemelkedése a drámai színházhoz kapcsolódóan indult (lásd drámai bábszínház), s a modern művészetek szabályainak alkalmazása felé haladt, lehetővé téve ezáltal saját modern alkotói tevékenységének bemutatását.”

A bábszínház felemelkedése nemcsak a báb funkciójáról szóló teoretikus elemzéseknek köszönhető, amelyek eleinte a német és a francia romantikusokra hivatkoztak, majd később Craig „Übermarionett” elméletéhez kapcsolódtak. S nem is csak a futurista, dadaista és kubista kiáltványoknak, amelyeket képzőművészek hoztak létre, hanem elsősorban a színházi gyakorlatban működő bábo-soknak, akik a szélesebb közönséghez szóltak.

A bábosok azon törekvésének alapját, amely néhány évtizeden keresztül zajlott a drámai bábszínházban, Jurkowski Gaston Baty rendezői munkásságában találta meg, aki „híres színházi rendezőként halála előtt a báboknak adta a hírnevét”, illetve a Moszkvai Művész Színház kezdő színésznének, Szergej Obrazcovnak a munkásságában, aki minden energiáját a báboknak szentelte. Baty főleg a francia bábosokra volt nagy hatással, míg Obrazcov hatása az egész világon érzékelhető volt. Az életrajzi különbségektől és az eltérő művészi beállítottságtól függetlenül mindketten megteremtették a báb színházi funkcióját, amely így alanyává vált minden színrevitelnek és a drámai alakok megformálásának.

A bábszínház „drámai” áramlata követőkre és továbbfejlesztőkre lelt különböző országok művészei között, akik hihetetlen mennyiségű alkotást hoztak létre. A legfontosabb változások – Jurkowski szerint – az ötvenes évekhez: a varsói „Lalka” és a bukaresti „Tadvice” bábszínházakhoz köthetőek, amelyeknek vezetői Jan Wilkowski és Margareta Nicolescu voltak, s méltán nevezhetjük őket „a színházi nyelv reformátorainak”. A reform lényege az illúziókeltő színházról való elszakadás és az autonóm alkotások útjára való lépés volt, valamint a

költői nyelv megteremtése a bábszínházban, amelynek speciális funkcióját a metafora tölti be.

Az új bábszínházi nyelv keresése vezetett a különböző kifejezésmódok keveredéséhez, majd ezek konvencionálissá válásához. Ennek az áramlatnak az indulásakor, a huszadik század első felében olyan képzőművész-bábosok alkotásai váltak jelentőssé, mint Blattner Géza, aki Párizsban, az általa vezetett L’Arc-en-ciel színházban billentyűs és drótféjú kesztyűbábokat alkalmazott, továbbá dekorációként mozdulatlan próbababákat és madzagon mozgó marionetteket. A közkedvelt nyugat-európai bábszólístákkal kapcsolatban vagy eredeti programokról vagy képzőművészeti szempontból újszerű bábookról és megdöbbentő kabarészámokról beszélhetünk. Yves Joly is ilyen bábszólista volt, akinek a nevéhez fűződik a leglíraibb (már-már klasszikus) bábszínházi „határátlépés”. Az ötvenes évek végén bevezette a színpadra az emberi kezét és a kartonból készült lapos figurákat, jóllehet meglehetősen banális történetek rövid előadásában használta őket. Persze nem a történet volt a lényege az előadásainak, hanem a metaforikus megjelenítési mód.

A színpad mögé való betekintés, az animációs technikák megmutatása konvencióvá, mintegy kifejezési móddá vált a bábszínházban (noha sok „ortodox” bábosban ellenállást váltott ki), és a hatvanas években mindenhol elfogadásra került (lásd Jan Dorman, Brys Abluniu, Michal Mesdae, Karel Makonj, Andrzej Dzidziul, Claude es Colette Monestier munkásságát). Színházi gyakorlatukban vagy az őket követők munkásságában egyre nagyobb hangsúly került a bábok tárgyi mivoltára. A színpadon nem a báb, hanem a színész (néha a performer) lett az alany. Az ember, akit a bábok mozgatnak, akikkel együtt játszik, ahogy a formákkal és a tárgyakkal is együtt él a színpadon, de a saját világában, individuális módon.

A klasszikus bábszínházi esztétika a múlté lett. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a tiszta bábszínház elvesztette volna létjogosultságát. Jelenléte főleg a hatvanas években volt érezhető. Magyarországon a zenés színházat övezte nagy tisztelet, amelyben a bábok jórészt pantomimes formában jelentek meg a színpadon. Különböző országok művészei nagy előrelépést tettek ez idő tájt a különféle anyagok használatában.

Az új bábos stílus azonban, amely révén gyakran az alkotó világnézetét ismerjük meg, s amely különböző modern formációkban testet öltő kifejezésmódokon keresztül az addig használt paravá-

nos játékok teljesen elutasítja, egyre több követőt hódít meg. Jellemző Podhla véleménye: „A bábszínház dramaturgiája nemcsak szavakból és akcióból áll, de sokszor egészen egyszerű, kis gesztusokból, csöndből, a fény játékból, a – bábnak nevezett – figura leeresztéséből vagy újraeresztéséből, vagy akár a tér eltolásából, elmozdításából.”

A bábszínház metamorfózisát nemcsak a drámai színházhoz való kapcsolata jelzi. A báb a színész eszköze, amelyet képzőművész állított elő – a szereplőre is úgy utal, akár egy ikon, erősen a képzőművészethez kapcsolódva. A bábszínház az életre kelt képzőművészet színházává lesz: képzőművészet mozgásban. A báb képzőművészeti formaként való alkalmazása a huszadik század elején kezdődött olyan modern alkotók kezdeményezésére, mint Picasso, Exter, Klee, Prampolini, Grosz és Deppero. A második világháború után igen tehetséges tervezők működtek a keleti országok állami bábszínházaiban, akiknek művészi egyénisége erősen befolyásolta az előadást, jöllehet az írott dramaturgiát szolgálták: Magyarországon Koós Iván, Lengyelországban Mikulás, Kilian, Sanczak, Strzelecki, Csehországban Matasek vagy Vitek, Bulgáriában Ivan Corew. Olyan képzőművészek is megjelentek, akik nagyobb mértékben teremtették meg saját színházi valóságukat, sokszor önálló, szerzői bábszínházat alkotva ezzel. Ilyen volt például Zygmunt Smadzik, Grzegorz Kwiecinski, Henk Boerwinekl, Liz Walker es Gavin Glover, Joan Baixas és partnerei: Miro és Enrico Baj.

A műfaji határok átlépésének köszönhetően a hetvenes években önállósult a plasztikus színház. „Tulajdonképpen ez a színházművészet következő forradalma. Olyan művészek kerültek a színházhoz, akik előtte nem voltak színházi szakemberek, de megéreztek a színház vizuális kifejező erejét.” Ennek a folyamatnak volt részese a báb és a vele rokon formák. Új korszak kezdődött nemcsak a bábszínházban, de a kortárs színház egész területén, amely magába foglalja a modern bábszínházi tapasztalatokat is. Itt kell mindenképpen megemlíteni Tadeusz Kantor nevét, aki nagy hatással volt az európai bábos szakmára. Továbbá Mummenschanz nevű, svájci-amerikai bábos társulatot, valamint a párizsi Compagnie Jean-Paul Cealistet.

A plasztikus színház növelte a tárgyak jelenlétének fontosságát a színpadon, ahol egyre többször

fordultak elő különböző tárgyak, egy ideig a bábbal együttműködve, majd később önálló műfajjá válva. A tárgyszínház kiegészült az „anyag” színházával, amely minden bizonnyal az utolsó gyermeke a huszadik század bábszínházának.

Henryk Jurkowski összefoglalóan így ír: „A bábszínház magában hordja a századforduló művészeinek összes elgondolását, de mindenekelőtt a »művészet« a művészetben és az alkotó dominanciáját. Eltávolodott az arisztotelészi dramaturgiától, s más műfajokat helyezett előtérbe, főleg az epikus struktúrát. Eltávolodott a színpadi szituációk fikciójától is, az alkotó folyamatot, az illúzió és valóság játékát helyezve előtérbe. Új módon kezelte a bábót: úgy, mint az »anyaggá« vált színészt, és a tárgyak közé emelte őt. Az előadásokat a báb animátora írta, egész az atomjaira bontva a színpadi alakot (deszocializáció). Mind stílus, mind művészi kvalitás tekintetében olyannyira különböző utakat teremtettek a kortárs színházban, hogy ha hiányozna a (tradicionális vagy klasszikus) színházi múlt mint kiindulópont, akkor feltehetnénk a kérdést: vajon később megmaradnak-e a mai műfajok?” Erre a kérdésre jelenleg nem tudunk válaszolni. „A bábszínház művészei – fejezi be Henryk Jurkowski – megnyitották színházukat minden új, avantgárd gondolat előtt, ami a dolgok természetéből fakadóan megkérdőjelezte magát a műfajt, mindenekelőtt pedig a klasszikus értelemben vett egységességet. Hatását tekintve a bábszínház megtartotta pozícióját az előadóművészetek terén, de paradox módon ez már teljesen más színház, mint amely a századfordulón kezdett kibontakozni.”

Henryk Jurkowski csodálatos könyve utazás a huszadik század bábszínházán keresztül. A bábszínházat sokkal tágabban értelmezi, ahogy azt az összes többi európai országban tennék, s jóval átfogóbb képet rajzol a műfajról. Sőt, Jurkowski egyáltalán nem érinti a gyermekeknek szóló bábszínház problematikáját, ami megdöbbentőnek tűnhet. De ebben a könyvben az olvasó sokkal több meglepő dologgal találkozhat, mint azt képzelné.

(A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Henryk Jurkowski: *Metamorfozy teatru lalek w XX. wieku*. Varsó, Oficyna Wydawnicza „Errata”, 2002. 302 p.)

Fordította: Csató Kata