
BÁBKAR – BÁBKOHHEREC – PERFORMER

HENRYK JURKOWSKI

Abstrakt: Autor predstavuje fenomén objavenia sa animovanej bábkky ako súčasť divadelného umenia. Veľkú pozornosť jej venovali vynikajúci dramaturgovia a filozofi divadla, ako napr. Samuel Foote, Heinrich von Kleis, Gordon Edward Craig. Zdôrazňovali význam bábkky, ktorá ožila vďaka človeku – bábkarovi. Autor vyčleňuje niekoľko typov bábkarov: prvotný bábkar (samouk), bábkar profesionál či bábkar so získaným vzdelaním na vysokej škole. Ten posledný počas predstavenia často zatienuje bábkku. Autor štúdie uprednostňuje bábkaru-performera, ktorý si uvedomuje tvorivú energiu ukrývajúcu sa v každom materiáli, teda aj v bábkach, a plánuje túto energiu odhaliť a jej slúžiť.

Kľúčové slová: dehumanizácia umenia, bábkar, bábkoherc, performer, Upanišády, materiál, tvorivá energia

Priznávam sa: pod termínom bábkové divadlo rozumiem predovšetkým také divadlo, v ktorom dominuje divadelná bábkka. A také divadlo existuje. Existuje vďaka tradícii v mnohých krajinách, ale aj v dôsledku samostatného výberu súčasných umelcov. Každý, kto chce, si v ňom nájde svoje miesto. Samozrejme, bábkové divadlo je zasadené do bohatého kultúrneho prostredia, ktoré mu slúži ako pozadie a kontext. Je to centrum osmózy, synergie a prekonávania druhových hraníc. Nie je preto prekvapením, že bábkové divadlo si tiež osvojilo iné výrazové prostriedky (hercov, masky, figuríny), ktoré slúžili na metaforizáciu jeho jazyka. Takto vzniklo divadlo rôznorodých výrazových prostriedkov, v ktorom sa nachádza miesto aj pre bábkaru.

Avšak bábkka mala svoj vlastný život aj mimo bábkového divadla. Príťahovala pozornosť tvorcov: od Samuela Foota cez nemeckých romantikov až po modernistov a súčasných umelcov výtvarnej avantgardy (napr. Tadeusz Kantor). Učarila aj vizionárovi divadelného umenia Edwardovi Gordonovi Craigovi, podľa ktorého predpokladu malo bábkové divadlo 20. storočia významnou mierou ovplyvniť to herecké. A tak sa aj stalo. Vďaka poctivej práci a úspechom bábkarov sa bábkka natrvalo zabývala na scéne dramatického divadla. Nech už bude osud „klasického“ bábkového divadla akýkoľvek, bábkka ostane atraktívnym výrazovým prostriedkom a udrží si záujem umelcov „veľkého“ divadla. Vďaka súčasným tendenciám v umení sa o svoju existenciu nemusí báť. Nie náhodou ohlásil na začiatku 20. storočia španielsky spisovateľ José Ortega y Gasset dehumanizáciu umenia¹, pričom mal na mysli jej odľudštenie.

Umelcov zaujala bábkka ako eventúálna náhrada živého herca. Heinrich von Kleist stotožnil bábkku s figurínou a prehlásil, že bábkka má nad hercom prevahu – nikdy sa

¹ Porov. ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanizacion del Arte e ideas sobre la novella*, 1925.

totiž samolúbo nevystatuje, neupadne do hriechu narcizmu a skláňa sa pred zákonom matérie.² Craig pochopil toto nebezpečenstvo a osobe, ktorá pohybovala bábkou, rázne povedal: „Nehýb ňou! Dovoľ jej, aby sa pohybovala sama! Jedným slovom vytvor také podmienky, aby bábka odhalila svoju materiálnu vďaku.“³

Vďaka Kleistovmu a Craigovmu presvedčeniu i záujmu francúzskych a nemeckých modernistov sa začalo významne rozvíjať bábkové divadlo, ktoré v podobe divadla rozličných výrazových prostriedkov ovládlo bábkarstvo 20. storočia. Ponúklo mnoho vynikajúcich umelcov, ktorí prekonalí hranice plebejského a detského bábkarstva a triumfálne dosiahli úroveň divadelného umenia. Vznikli bábkarské organizácie, inštitúty, časopisy, aj bábkaršie školy, ktorých cieľom bolo vzdelávať budúcich bábkarov.

Súčasný dedič dávneho bábkaru má niekoľko tváří, v závislosti od tvorivých motívácií a profesionálnych okolností.

1. Bábkar dávneho typu (samouk) – sám si tvorí bábky, s ktorými tiež sám hrá predstavenia podľa vlastných scenárov.
2. Bábkar, ktorého na umelecké povolanie pripravila rodina, divadlo, kurzy či bábkaršie školy. Je modifikovaným produktom účinkujúceho uvedeného v bode 1. Často využíva bábky, ktoré vytvorili odborníci.
3. Bábkoherec, ktorý získal vzdelanie na vysokých divadelných školách považujúcich prácu s bábkami za rovnako dôležitú ako scénické divadlo. Tieto školy pripravujú herca vhodného nielen pre dramatické divadlo, ale aj pre bábkové divadlo. Oproti kolegom z bodov 1 a 2 má tento herec privilégium, pretože ho obsluhuje technický tím divadla.
4. Virtuálny (aspoň zatiaľ) bábkar-performer, uvedomujúci si odlišnosť svojho umenia, ktoré vychádza z procesu oživovania mŕtvej matérie v rámci vizuálnej, improvizovanej činnosti umelcov z pohraničia divadla – sochárov, výtvarníkov, hudobníkov.

Bábkar samouk bol najmä putovným komediantom, skokanom na lane, skomoročom – človekom mnohých schopností. Mohol byť potomkom dávnych šamanov a duhovenstva, ale jeho rituálne funkcie zanikli v šere minulých vekov. K jeho schopnosti patrila výroba bábok, vytvorenie scény a zároveň odohranie krátkych predstavení. Nebol vnímaný ako umelec. To, čo robil, bolo považované za remeslo. Termín „remeslo“ na dlhý čas zahŕňal všetky ľudské výtvoary, vrátane umeleckej činnosti, čo potvrdzujú grécki a latinskí filozofi slovami „ars“ v dávnej latinčine a „techne“ v gréčtine.⁴

Bábkar, ktorí si boli vedomí svojej profesie a boli na ňu pripravovaní rozličným spôsobom a na rozličnej úrovni, sa objavili v Európe – ako možno predpokladať – v 18. storočí. Vo veľkej miere to boli práve celé rodinné klany. Fungovali vo väčších skupinách a ich umelecká činnosť sa istým spôsobom diferencovala. Dokázali tvoriť vlastné bábky, ale často využívali odborníkov, ktorí vedeli vyhovieť ich požiadavkám. Týmto spôsobom nastala dezintegrácia profesie, ktorá oddelila účinkujúceho scénickej hry od procesu výroby bábky.

² Porov. KLEIST, Heinrich von. Über das Marionettentheater. In *Berliner Abendblätter*, 12ten-15ten Dezember 1810.

³ Porov. CRAIG, Edward Gordon. Poets and Puppets. In *The Chapbook*, 18. 2. 1921.

⁴ COLLINGWOOD, Robin George. *The Principles of Art*. London: Oxford University Press, 1958, s. 5.

Bábkoherci sú produktom krajín strednej Európy, v ktorých sa bábkové divadlo rozvíjalo pod vplyvom veľkého majstra bábkarstva Sergeja Obrazcova (1901 – 1992). Jeho myšlienky prevzali bábkari v mnohých krajinách a podľa nich boli zakladané bábkarské školy, ktoré sa neraz nechali viesť vzdelávaco-výchovnou predstavou Konstantina Stanislavského či Bertolta Brechta. Obrazcov chápal Stanislavského systém veľmi široko. Keď sa chcel podeliť so svojimi pocitmi z festivalu v Bukurešti roku 1958, napísal: „Viera v predpokladané okolnosti“ – táto Stanislavského formulácia precízne a geniálne zdôrazňuje dôležitosť herectva. Viera v predpokladané okolnosti rozhoduje o hereckom talente. Keď chýba – o hereckej neschopnosti. Bez ohľadu na to, či z umelca bude operný spevák, tanečník, herec dramatického divadla alebo herec používajúci bábkou – každá jeho ária, každá rola, každé gesto bez viery v predpokladané okolnosti stratí celý zmysel a zanikne v prázdnote.“⁵

Iné pravidlá pre divadelné umenie navrhoval Bertolt Brecht, ktorý sa zastával potreby odhalenia hry pomocou odcudzovacieho efektu (*Verfremdungseffekt*)⁶. Zatiaľ čo v prípade herca sa odcudzovací efekt stal chvíľkovým signálom divadelnej hry, v bábkovom divadle (rôznych výrazových prostriedkov) bol jeho stálou súčasťou, ako o tom písala režisérka Konstanza Kavrakova-Lorenz: „Existuje zásadný rozdiel medzi ‚Verfremdung‘ ako metódou a technikou predstavenia v hereckom divadle, a stálym ‚odcudzovacím efektom‘ v predstavení s hercami; je totiž prípustné, ak herec hrá bez ‚Verfremdung‘, ale bábkové predstavenie bez ‚Verfremdung‘ nemožno pripustiť, pretože to má zakódované do svojej podstaty – spojenie napätia rozvíjajúcej sa duálnosti.“⁷

Obidve tieto metódy boli vo vzdelávacom procese eliminované, podobne ako umelecké východiská Obrazcova a Brechta. Na bábkohereckých vysokých školách zavládol eklektizmus a intuícia, s čím súviselo privilegovanie hereckého tréningu a potláčanie toho bábkarského. Tieto školy sa po polstoročí svojej existencie ukázali – z pohľadu bábkového divadla – ako nepodarený experiment.

V štvrtom bode uvedený výraz „bábkar-performer“ je návrhom na zavedenie nového termínu. Slúži ako analógia voči umelcom, ktorí sa venujú happeningom či performing artu. Tak ako oni – sochári, maliari a iní majstri ručnej práce – by poznali pravidlá súčasného umenia. Dokázali by si vyrobiť vlastné bábkou a predstaviť ich divadelnú expresiu rovnako z pozície inscenátora, ako aj účinkujúceho. Boli by paralelným javom voči bábkarovi v pravom zmysle slova. Nie všetci performerí sú bábkarimi. Ale americkí teoretici sa snažia pre nich nájsť spoločné prostredie s predstaviteľmi umenia materiálneho performance.⁸ V podstate neexistuje inštitúcia, ktorá by ponúkala vzdelanie pre umelca tohto typu. Tejto koncepcii bola najbližšia parížska škola Jacquesa Lecoqa (1921 – 1999), hoci Lecoq sa nezaoberal bábkami, ale všeobecným vzdelávaním divadelného umelca. V každom prípade, svojich žiakov konfrontoval s materiálom rozličných predmetov.

Súčinnosť subjektu a matérie je základnou črtou bábkarského umenia. V matérii

⁵ OBRAZCOV, Sergej. *Moja professija*. Moskva : Isskustvo, 1981, s. 388 – 389.

⁶ BRECHT, Bertolt. Male organon dla teatru (prel. A. Sowiński). In *Pamiętnik Teatralny*, 1955, z. 1, s. 39 – 62.

⁷ KAVRAKOVA-LORENZ, Konstanza. Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. In WEGNER, Manfred (ed). *Die Spiele der Puppe*. Köln : Prometh-Verl., 1989, s. 235.

⁸ Porov. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. London : Routledge, 2014.

sa totiž ukrýva tvorivá energia a hotová bábka je už len jej pretvorením a demonštráciou jej sily. Ideálny performer by mal byť tvorcom svojich nástrojov od samého začiatku. Mal by rozumieť tvrdosti kameňa či hliny, mal by obdivovať majstrovstvo štruktúry dreva či slamy, poznať ich jazyk, príťažlivosť, spôsoby trvania. Mal by zakúšať pokoru vo vzťahu k darom Zeme, ktoré sa poddajú jeho tvorivému pretvoreniu a budú slúžiť ako odkaz jeho emócií.⁹

Sochári a výtvarníci majú osobitný vzťah k materiálu, ktorý nepoužívajú iba vzhľadom na jeho expresívnu hodnotu. Sú trochu ako prvotní ľudia, ktorí koexistovali so svojim okolím. Je dobré si pripomenúť ich vieru v to, že celá matéria sveta je naplnená božskou energiou, voči ktorej musí človek prechovávať veľkú úctu.¹⁰ Hinduistickí myslitelia sa tiež vydali touto cestou – boli presvedčení, že existujúce bytia sú naplnené látkou božskej podstaty, hoci v nerovnakom stupni. „Upanišády uvádzajú hierarchiu rôznych stupňov skutočnosti – od všadeprítomného absolútna, ktoré je tiež prazdrojom, ako poslednou súčasťou procesu sveta. Rôzne druhy existencií sú vyššími či tiež nižšími prejavmi jediného absolútneho ducha. Nič na zemi nestojí preto na vlastnej sile, nech by sa to mohlo zdať akokoľvek relatívne kompletne a samostatné. Každý limitovaný predmet v sebe zahŕňa diferencie, ktoré poukazujú na niečo, čo existuje mimo neho. Zatiaľ čo absolútno spočíva vo všetkých limitovaných veciach a preniká ich, predmety sa odlišujú stupňom, akým ich preniká.“¹¹

„Absolútno v limitovaných veciach“ a nám známejšia Platónova téza o ideách, ktoré boli zrealizované v obraze materiálneho sveta¹², vyžadujú od súčasného umelca (bábkarera-performera) vlastnú koncepciu súčinnosti sveta ideí a materiálnej skutočnosti. Na základe súčasných lingvistických poznatkov by sme mali v tomto ohľade použiť semiotickú metodológiu, ktorá dokazuje, že všetky zmysly (idey, komunikáty) existujú len na základe istého materiálu.¹³ Tento materiál môže byť pôvodný alebo pretvorený. Môže byť tiež biologický, keď funkcie komunikátora preberá človek. Musí byť však podradený systému znakov (kódov, subkódov), pochopiteľných aj pre prijímateľa.

Vo svete predstavení sa odkazom komunikátu zaoberá performer (bábkar) alebo herec (musíme pamätať na to, že niekde v pozadí sa nachádza ich sprievodca v podobe režiséra). Performer používa jednoduchú materiu, ktorú si sám zorganizuje, no herec používa biologickú materiu, teda exponuje sám seba ako súčasť umeleckého komunikátu.

Mohli by sme povedať, že performer z dôvodu odstupe od bábok ich vedie premyslenejším spôsobom ako herec, ktorý je spontánnejší a do svojich úvah zapája vlastné telo. V minulosti sme zaznamenali pokusy o interpretáciu týchto rozdielov úvahami o „studenej“, vedomej a „horúcej“, spontánnej hre v hereckom divadle podľa analýzy predstavenej v *Paradoxe o hercovi* od Denisa Diderota¹⁴, ako aj v úvahách

⁹ Porov. JURKOWSKI, Henryk. *Materiál jako wehikuł treści rytuału*. Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

¹⁰ Porov. TYLOR, Edward Burnett. *Primitive Culture*. London : J. Murray, 1871.

¹¹ RADHAKRISHNAN, Sarvepalli. *Filozofia Indyjska* (prekl. Zofia Wrzeszcz). Warszawa : Instytut Wydawniczy Pax, 1958, s. 211.

¹² Porov. *Platos Republic*. Edited with notes and essays by the late B. Jowett. and Campbell. In three volumes. Oxford : Clarendon Press, 1894.

¹³ Porov. ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York, 1980.

¹⁴ Porov. DIDEROT, Denis. *Paradoxs o aktorze i inne utwory* (prekl. Jan Kott). Warszawa : Czytelnik, 1950.

Friedricha Nietzscheho o malej tvorivej hodnote subjektového lyrizmu, ktorý musí herec prekonať.¹⁵ Dnes pochybujeme o týchto východiskách, pretože vieme, že emocionálne napätie v scénickej činnosti nemusí byť prekážkou v racionálnej príprave roly. V podstate je dôležitý scénický dojem, teda taký, ktorý vyvoláva umelecké dielo u svojho prijímateľa. To znamená, že je použitá väzba stimulácia – reakcia, ktorá je známa už od dávnych čias.¹⁶ Hoci nespĺňa kritéria čistého artizmu, v javiskovom umení sa jej nemožno vyhnúť.

Orientácia na hru materiálu nemusí eliminovať emócie. Každý materiál je preto spoľahlivý a akceptuje všetky vonkajšie impulzy. Bábkar-performer je teda skôr sochárom, ktorý oživuje svoje figúrky, než hercom, ktorý exponuje svoje telo. Vzdelávanie bábkara-performera musí spočívať v jeho formovaní ako človeka, ktorý si je vedomý materiálnych zdrojov svojho umenia a s tým súvisiacich poznatkov o pôvodných kultúrach, náboženských funkciách materiálu a rituálnych zdrojoch divadelného umenia. Osvojenie si týchto vedomostí by sa mohlo stať cestou k poznaniu univerzálneho divadelného umenia a povinnosťou voči súčasnému divákovi.

Bábkar-performer musí byť vlastne človekom univerzálnej sféry sacrum – mal by veriť v pôvodnú silu materiálu. Mal by zakúšať túto silu v procese tvorenia, založenom na neustálom hľadaní výrazu nových názorov na svet. Mal by si uvedomovať diachroniu existencie: musí byť človekom, ktorý v svojej kultúre spája najdávnejšie tvorivé reakcie s túžbou po účasti na výsledkoch modernosti. Diachroniu tejto ľudskej podstaty by teda určovalo materiálne bábkové divadlo, ktoré by prinavrátilo jednotu materiálnych a duchovných hodnôt celého sveta. A nie je to teda vznešenejšia úloha než túžba vydať sa na cestu vychodenú hereckými stupajami?

Z poľštiny preložil Mário Kysel

Poľský divadelný kritik, historik, teoretik, univerzitný profesor, čestný prezident Medzinárodného bábkarského zväzu UNIMA **Henryk Jurkowski** (1927 – 2016) patril k najvýznamnejším a najrešpektovanejším svetovým osobnostiam v oblasti výskumu dejín a teórie bábkového divadla. Jeho početné štúdie, monografie a antológie boli popri rodnom Poľsku publikované v mnohých ďalších európskych i mimoeurópskych krajinách.

Štúdia *Bábkar – bábkoherc – performer* patrí k posledným dokončeným textom profesora Jurkowského. Autor ju redakcii Slovenského divadla ponúkol na jeseň 2015, tri mesiace pred svojou smrťou. Ďakujeme Poľskému inštitútu, pánovi Jacekovi Gajewskému, námestníkovi riaditeľa pre programové záležitosti, za spoluprácu, vďaka ktorej sme mohli text uverejniť v slovenskom preklade.

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Narodiny tragedii, czyli Helenizm i pesymizm* (prekl. L. Staff). Warszawa : J. Morkowicz, 1907, s. 40 – 41.

¹⁶ Zmienku o nej nachádzame v 10. knihe Platónovej *Republiky*, v Aristotelovej *Poetike*, ako aj v Horaceho diele *Ars Poetica*.

PUPPETEER – PUPPETPLAYER – PERFORMER**Henryk JURKOWSKI**

Author speaks about animated puppet being a part of the theatre art. The eminent drama writer and theatre philosophers have given it their thoughts and opinions: Samuel Foote, Heinrich von Kleis, Gordon Edward Craig. They considered to be important part of theatre while animated by the puppeteers. Author enumerates various types of puppetplayers: puppeteer nugget, puppeteer professionalist, puppetplayer-actor, educated in the theatre school. The last one ignores often importance of the puppet and dismisses it by his own presence. The author proposes in his place another player that is puppeteer-performer, who is conscious of the creative energy existing in each material (puppet included) and is wishing to demonstrate this energy and to serve it.