Wojciech Olejnik

POMIMO BAJEK

Co warto wiedzieć o teatrze lalek

Scena Lalkowa
wydawnictwo

Projekt okładki i opracowanie graficzne: Agnieszka Szczepańska
Ilustracje: Agnieszka Szczepańska
Korekta: Paweł Sadkowski
Redakcja techniczna: Paweł Sadkowski

Copyright © 2021 Scena Lalkowa im. Jana
Wilkowskiego w Kwidzynie
www.scenalalkowa.pl

Skład i łamanie: Agnieszka Szczepańska

Druk i oprawa: Studio Siedem
www.drukarniasiedem.pl

Ja to między bajki włożę?

Dawno, dawno temu… No, może nie tak bardzo, bo jakoś wiosną 1981 r. za wieloma górami… gdzieś niedaleko Gorlic, zorganizowano szkolenie dla instruktorów tzw. ruchu amatorskiego. Jeden z tematów dotyczył teatru lalek. Prowadzący zajęcia, a wykazujący się dużym poczuciem humoru góralski artysta z Nowego Targu, pan Ludwik, mając przed sobą żeńskie audytorium, rozpoczął swój wykład od retorycznego pytania: „Z czym możemy porównać teatr lalek?" I, zawiesiwszy na chwilę głos, odpowiedział: „Dla mnie jest on jak piersi kobiece". Warto może w tym miejscu wspomnieć, że pan Ludwik był wprawdzie mężczyzną niemłodym, solidnie już przyprószonym siwizną, ale przystojnym i pełnym temperamentu. Gdy na jego słowa część audytorium lekko się spłoniła, prelegent wyjaśnił: „Bo służy dla dzieci, a bawią się nim dorośli".

Ubawiła mnie wówczas ta „definicja" i pewnie dlatego – w przeciwieństwie do innych, szkolnych definicji – ją zapamiętałem. Dziś, po różnych przygodach z teatrem lalek, odbieram ją krytycznie, gdyż stwierdzeniem: „służy dla dzieci" wpisuje się w dość powszechne kojarzenie tej dziedziny sztuki.

Niestety, kojarzenie nieco umniejszające wartości samego zjawiska – nierzadko przecież słyszy się określenia typu: „teatrzyk kukiełkowy". Teatrzyk to przecież nie to samo, co teatr. To coś nie tylko mniejszego, ale i jakby gorszego, mniej poważnego.

Bo przecież czym innym jest pójście do teatru lalek, a czym innym do „prawdziwego” teatru. Dochodzą do tego jeszcze skojarzenia z bajkami, podważające w dużej mierze „prawdziwość” lalkowego teatru.

Pisząc niniejszy wstęp do opowieści o wspaniałościach teatru lalek, przypomnę w tym miejscu dobrze znany inny wstęp –„Wstęp do bajek” Ignacego Krasickiego:

Był młody, który życie wstrzemięźliwie pędził;
Był stary, który nigdy nie łajał, nie zrzędził;
Był bogacz, który zbiorów potrzebnym udzielał;
Był autor, co się z cudzej sławy rozweselał;
Był celnik, który nie kradł; szewc, który nie pijał;
Żołnierz, co się nie chwalił, łotr, co nie rozbijał;
Był minister rzetelny, o sobie nie myślał;
Był na koniec poeta, co nigdy nie zmyślał.
– A cóż to jest za bajka? Wszystko to być może!
Prawda, jednakże ja to między bajki włożę.

I był, jest teatr prawdziwy, rzetelny. Tylko ktoś go między bajki włożył…

Parafrazując Ignacego Krasickiego: „ktoś go między bajki włożył”, nie zmierzałem bynajmniej do prowadzenia śledztwa, kto tu „zawinił”. Niektórzy krytycy i historycy teatru twierdzą, że jedną z przyczyn takiego stanu świadomości odbiorów może być samo nazewnictwo. Otóż w wielu językach np. angielskim czy francuskim istnieją odrębne pojęcia lalki: jako zabawki dla dzieci i jako

lalki teatralnej. W naszym języku funkcjonuje jedno określenie, co w przypadku teatru lalek może być kojarzone z czymś nieco infantylnym, nie w pełni rozwiniętym, mniej poważnym. Próbuje się znaleźć inne nazewnictwo, ale poszukiwania te mają charakter czysto teoretyczny, nie wychodzący szczególniej poza krąg samych twórców tegoż teatru.

Jeden ze znamienitych polskich reżyserów, Janusz Ryl-Krystianowski prowadzonym przez siebie teatrom konsekwentnie nadawał nazwę: Teatr Animacji (W Poznaniu zmienił ją z „Marcinka"). Organizowany zaś, już od dwudziestu lat, przez Scenę Lalkową im. Jana Wilkowskiego w Kwidzynie festiwal teatralny nosi nazwę ANIMO. Podaję te przykłady, gdyż jestem zwolennikiem takiego określania (choć mniej entuzjastycznie podchodzę do zmian nazw instytucji z wieloletnią, dobrą tradycją). Przecież w przypadku wiele młodszego „brata" teatru, filmu funkcjonuje pojęcie: animowany.

Samo słowo animacja pochodzi od słów łacińskich *anima* – dusza, *animatio* – ożywienie, *animus* – wigor i czasownika *animo*, *-are*, który w łacinie ma parę znaczeń, m.in.: tchnąć życie w coś, obdarzyć duszą, powoływać do życia, pobudzić. Jak widać, oddaje ono sens tego, co w teatrze dzieje się z „lalką". Ująłem ją w cudzysłów, gdyż niekoniecznie musi być to lalka w rozumieniu dosłownym. Może stać się nią każdy przedmiot, każda martwa struktura, w którą „tchnie się życie" czyli uruchomi tak, że będzie ona kojarzona z istotą żywą.

Siłą napędową takich działań jest – wpisane niejako w naturę ludzką – naśladownictwo. Starożytni myśliciele, jak Platon czy Arystoteles, określali to jako *mimesis*. Wybitny historyk i teoretyk teatru lalek, Henryk Jurkowski w jednym z artykułów pisał: „Pojęcie mimesis zrobiło ogromną karierę w dziejach sztuki, co potwierdza także współczesna psychologia mówiąca o skłonnościach człowieka do imitacji, będącej istotnym czynnikiem ewolucji. Źródłem tej skłonności są «memy», umiejscowione w naszym mózgu, a opisane przez biologa Richarda Dawkinsa w książce «Samolubny gen» (1996)". Owo umiejscowienie przyczyny naśladownictwa w strukturze ludzkiego mózgu wskazuje zarazem, iż zjawisku temu – będącemu motorem wszelkiej sztuki – nie da się nałożyć jakichkolwiek ram czasowych. Można zatem powiedzieć, że i teatr lalek ma historię sięgającą tak dawno, jak dzieje innych rodzajów sztuki.

Zapewne inspiracją czy „pożywką" dla owego naśladowczego instynktu mogły być – tak jak i bywają dzisiaj – występujące w naturze podobieństwa. Ileż w naszym otoczeniu odnajdujemy rzeczy, które w całości, bądź we fragmentach coś lub kogoś nam przypominają – kamieni, pni, gałęzi roślin itp. Czasem wystarczy je tylko trochę obrobić, by nadać im formę jakiejś figury. Wprawiona w ruch figura staje się zaś postacią, odzwierciedleniem żywej istoty.

Takie są również inspiracje wielu dziecięcych zabaw. Zabaw formą w poszukiwaniu podobieństw;

zabaw naśladujących czy wręcz przedrzeźniających otaczające, nie do końca zrozumiałe, życie.

Te twórcze poszukiwania zapewne miały ogromne znaczenie w kształtowaniu się teatru lalek. Rację więc trzeba by przyznać przywołanemu na wstępie panu Ludwikowi – że „bawią się tym dorośli".

Od niepamiętnych czasów.

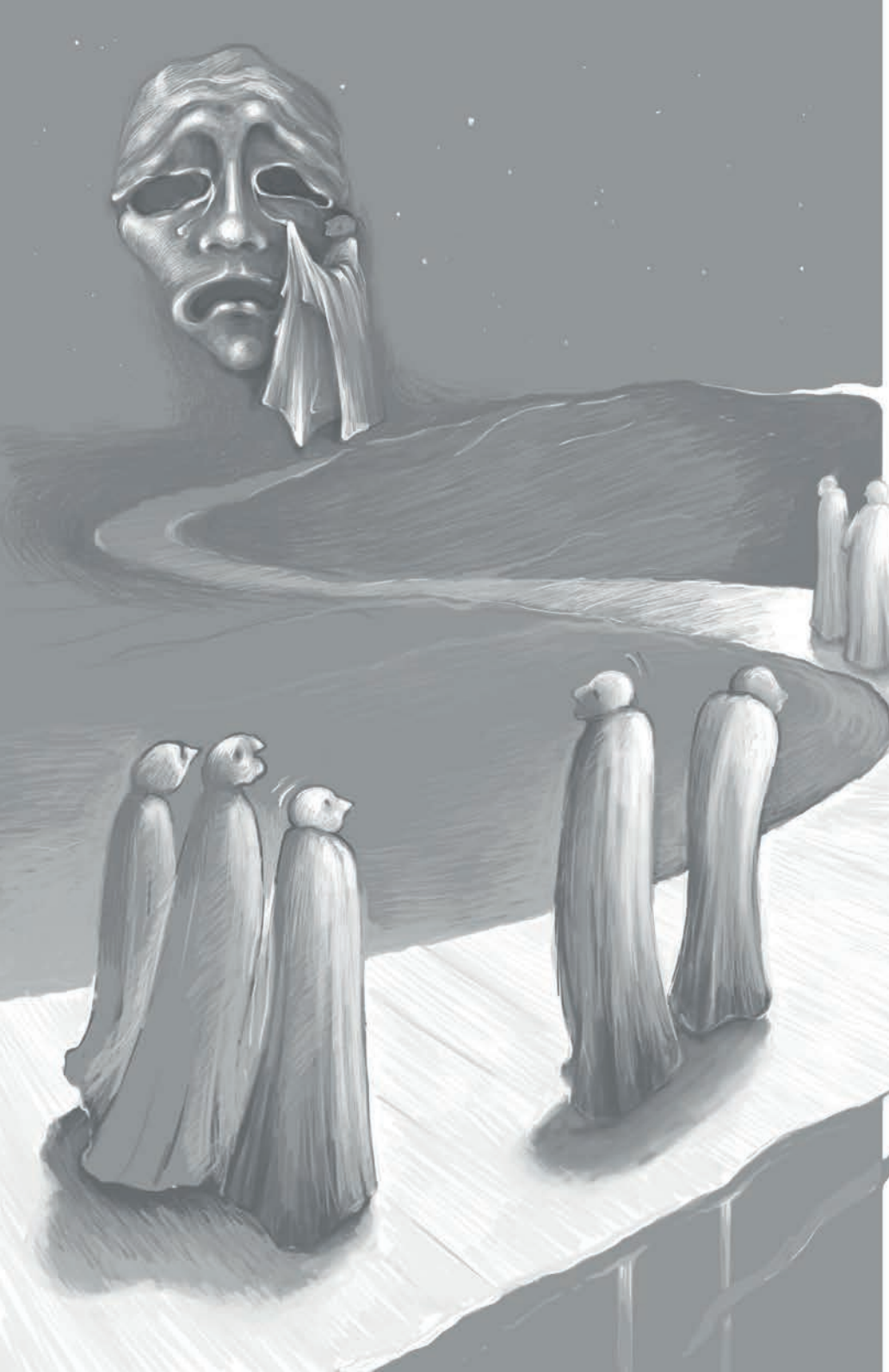
Od misterium do misterium

Od niepamiętnych czasów poszukuje też człowiek sensu swego istnienia, próbując rozpoznawać i wyjaśniać zasady, mechanizmy rządzące nim samym oraz otaczającym go światem. Zarazem też usiłuje jakoś zobrazować to, co tajemnicze, unaocznić to, co niematerialne – w pewnej mierze dotknąć niezgłębionej tajemnicy życia.

W języku łacińskim tajemnicę określa słowo:misterium.

Z niego wzięła się nazwa: misterium. Stosuje się ją przede wszystkim w odniesieniu do różnego rodzaju obrzędów i widowisk o charakterze religijnym. A właśnie w starożytnych misteriach historycy upatrują początków teatru.

Były one uroczystymi obrzędami ku czci różnych bóstw i bogów. I obchodzono je, niezależnie od siebie, w różnych częściach świata – Egipcie, Grecji, dzisiejszych Indiach… Znikomość źródeł historycznych, wynikająca również z tego, że uczestników części owych ceremonii, jak chociażby greckich misteriów eleuzyńskich, obowiązywało dotrzymanie tajemnicy co do ich przebiegu, nie pozwala na jednoznaczne stwierdzenie, jakich form tam używano. Skoro jednak w opisanych przez Herodota obchodach święta Ozyrysa (odpowiednika greckiego Bachusa) mówi on o noszonych procesyjnie, figurkach, „których organy seksualne, równe niemal wielkością pozostałej części ciała, były poruszane przy pomocy



nitek", można przypuszczać, iż podobne formy sakralnych figur były stosowane w procesjach ku czci Dionizosa.

A w nich upatruje się źródeł i początków teatru. Iście religijna majestatyczność postaci występujących w antycznym teatrze Ajschylosa, uzyskana dzięki zastosowaniu kostiumów, koturnów, masek, czy specjalnych fryzur (onkos), w swoistym odejściu od naturalnych proporcji bliska była figurze lalkowej.

Można też powiedzieć, że to twórcy „wyjęli"niejako elementy sztuki z kontekstu rytualnego, obrzędowego, nadając im niezależny kształt teatru. Niezależność ta nie oznaczała jednak rezygnacji z religijnych treści i przesłania. Stawała się pewnym środkiem dydaktycznym, przybliżającym religijne treści. Arystotelesowskie pojęcie „katharsis" oznaczające kulminacyjny punkt tragedii greckiej – oczyszczenie – odnosi się wszakże do sfery duchowej człowieka.

Ukazywaniu misterium życia służyły też (i służą po dzień dzisiejszy) lalki. Przede wszystkim dlatego, że są jakby uosobieniem, idealną wręcz „ilustracją" wcielenia, czy jak powie Biblia – tchnienia życia, duszy w martwą materię. Przytoczę w tym miejscu słowa starożytnego filozofa, Platona: „Pomyślmy sobie, że każdy z nas , jako istota żywa, jest marionetką boskiej roboty. Czy to jako zabawkę dla siebie, czy też dla jakiegoś poważnego celu

bogowie nas tak zbudowali, tego przecież nie wiemy. Ale to wiemy, że są w nas te stany, jakby struny albo jakieś nitki przeciwstawione sobie nawzajem, i pociągają nas do przeciwnych sobie działań".

Ponadto ożywienie martwego przedmiotu zawsze było czymś fascynującym, cudownym.

Przy tym lalki dawały i dają możliwość zaprezentowania cudów, którymi utkane są wszelkie święte historie. Nie tylko jednak cudów, ale też scen, których w czysto aktorskim teatrze dosłownie pokazać się nie da, jak dla przykładu ścięcie czyjejś głowy. A takie efekty stosowano m.in. w średniowiecznym misterium o świętej Dorocie.

***

Mówiąc o chrześcijańskich misteriach, trzeba by najpierw zwrócić uwagę na ascetyczność samej liturgii Kościoła, opartej przede wszystkim na znakach, czytelnych bardziej dla osób wykształconych. Wraz z rozszerzaniem się chrześcijaństwa nie tylko terytorialnym, ale i społecznym, zapewne odczuwalna była potrzeba przybliżenia, zobrazowania religijnych treści – nie tylko poprzez święte obrazy czy rzeźby, ale również i widowiska. Musimy też pamiętać, że w czasach średniowiecza, kiedy prezentowano pierwsze chrześcijańskie misteria, nie było jeszcze drukowanych książek, a umiejętność czytania posiedli nieliczni. I tylko oni mieli tak naprawdę pełny wgląd w treść Biblii.

Ciekawe, że podobnie jak w kulturach antycznych, misterium chrześcijańskie wywodzi się z procesji. Co więcej – jej specyfika, jak można przypuszczać, wpłynęła na kształt teatru misteryjnego. Jego scena zbudowana bowiem była z tzw. mansjonów. Określenie to pochodzi od francuskiego *mansion* – postój, stacja; bliskie jest też łacińskiemu *mansio* – pobyt, mieszkanie. I w odprawianych współcześnie nabożeństwach drogi krzyżowej, procesja zatrzymuje się przy tzw. stacjach. Przenieśmy się na chwilę do rodzimej Kalwarii Zebrzydowskiej zwanej też Nową Jerozolimą. Wytyczone tam Dróżki Pana Jezusa, na których znajdują się 24 kaplice, zwane potocznie domkami – ułożone są w ciągu narracyjnym, opowiadającym historię ukrzyżowania Jezusa Chrystusa od wyjścia w Wielki Czwartek z Wieczernika, aż do śmierci i pogrzebu w Wielki Piątek. Znajdują się tu m.in. kaplice: Wieczernika, Ogrójca, Pojmania na Cedronie, domy Annasza i Kajfasza, pałac Heroda i Piłata. To tutaj zresztą co roku odgrywane jest misterium Męki Pańskiej.

Gdyby choć część tych „domków", w mniejszej skali przenieść w jedno miejsce i zestawić jeden tuż obok drugiego, a nadto i piętrowo, odtworzylibyśmy kształt średniowiecznej sceny misteryjnej. Składała się ona z oddzielnych scenek (domków-mansjonów) połączonych w jeden obiekt tak, że postaci z kolejnych epizodów posiadały własną przestrzeń scenicznego działania.

W tak ukształtowanej scenie prezentowane były przede wszystkim dwa podstawowe tematy misteryjne: Męki Pańskiej i Bożego Narodzenia, by po wielu latach objąć niemal całą historię Starego I Nowego Testamentu.

Poza misteriami bardzo popularne stawały się też gatunki pokrewne: mirakle czyli cudowne historie o świętych oraz, skupione na temacie walki dobra ze złem, moralitety. W te tematy i w tę architekturę sceny, tak na dobre w XVI wieku, wkroczyły lalki. Ich teatr był przy tym mniejszy, tańszy, a przez to, mówiąc dzisiejszym językiem, bardziej mobilny niż teatr żywego aktora. Zyskiwał więc coraz większą popularność w całej Europie.

Ślady jego świetności odnajdziemy i dziś jeszcze w nie tylko w misteryjnym repertuarze, po który wciąż sięgają teatry lalek, ale też w innych – niekoniecznie ogrywanych teatralnie – formach, jak chociażby szopka krakowska.

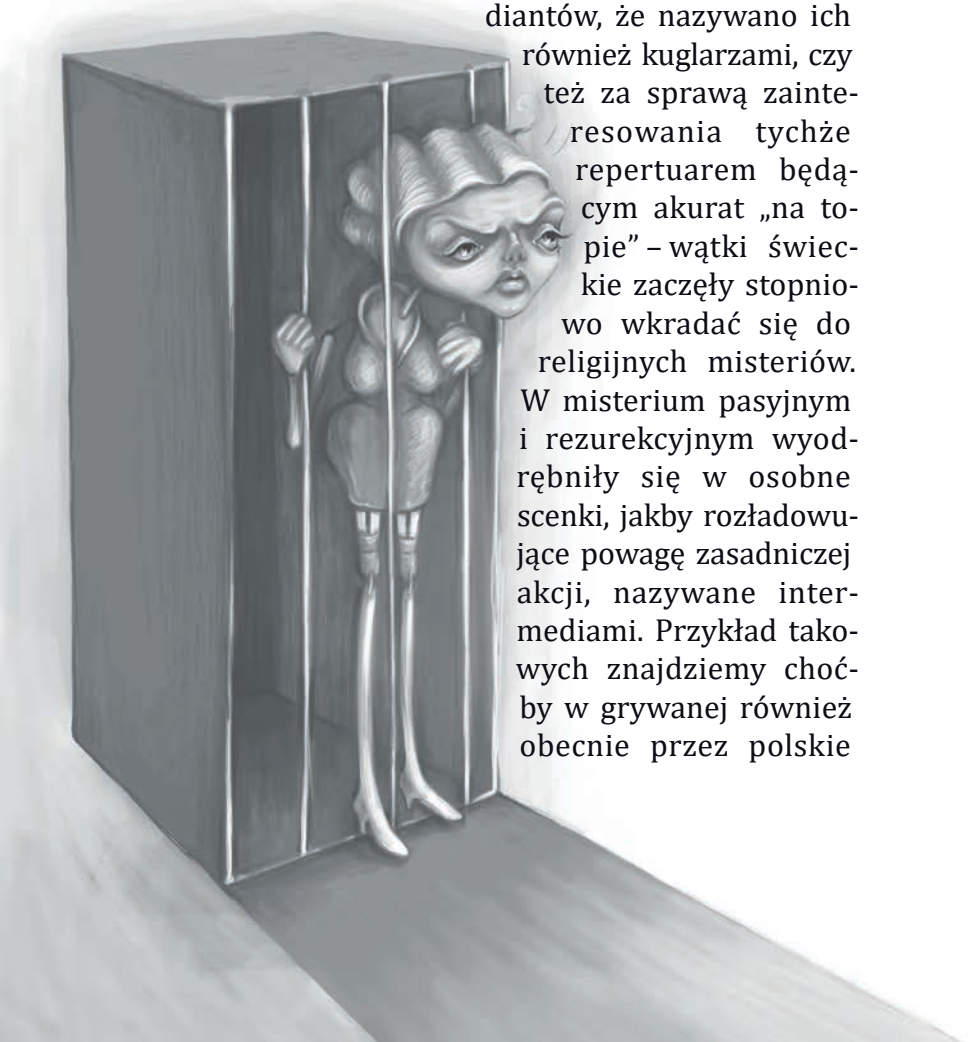
Aż po kabaret

Po lalki sięgano jednak – i to od najdawniejszych, starożytnych czasów – nie tylko, by użyć je jako ilustracje tematów wzniosłych. Wielu twórców pociągało coś zgoła przeciwnego, rzec można „przyziemnego". Bardziej interesowały ich obrazy z życia codziennego, dalekie często od obyczajowej poprawności. Zarazem jednak jakoś bliskie przeciętnemu, niekoniecznie wykształconemu odbiorcy. To, z czym i dziś niektórym kojarzy się teatr lalek dla dorosłych, a więc erotyzm, było od dawna pewną cechą charakterystyczną widowisk, a ściślej mówiąc, komedii lakowych. Lalka poza tym świetnie spełniała wszelkie funkcje parodii dzięki szczególnej i wręcz nieograniczonej możliwości deformowania, przerysowywania, karykatury.

Nurt komediowy, który obok tragedii mocno zaznaczył się w teatrze antycznym jako tzw. sztuka mimu, wciąż towarzyszył tematom poważnym. A że pojawiające się w nim swoiste przedrzeźnianie rzeczywistości, nie stroniące często od dosadności, nie zawsze podobało się osobom i instancjom strzegącym norm moralnych, działał on poniekąd na uboczu głównych prądów i tendencji w sztuce. W średniowieczu uprawiany był na ogół w formule teatru wędrownego, prezentowanego na placach i ulicach większych miast, choćby przy okazji odbywających się tam jarmarków. Dlatego bywa też określany mianem teatru jarmarcznego. Do dnia dzisiejszego

tak funkcjonuje na świecie wiele małych zespołów teatralnych, a i sporo lalkarzy-solistów kultywujących tradycje teatralnego rzemiosła i lalkarskiego artyzmu wypracowanego przez pokolenia. Pojawiają się oni już nie tyle na jarmarkach, co na licznych festiwalach teatralnych czy tym podobnych imprezach (w Łodzi organizowany był nawet od 1999 r. Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy).

Czy to poprzez angażowanie do misteryjnych widowisk tak sprawnych w swym rzemiośle komediantów, że nazywano ich również kuglarzami, czy też za sprawą zainteresowania tychże repertuarem będącym akurat „na topie" – wątki świeckie zaczęły stopniowo wkradać się do religijnych misteriów. W misterium pasyjnym i rezurekcyjnym wyodrębniły się w osobne scenki, jakby rozładowujące powagę zasadniczej akcji, nazywane intermediami. Przykład takowych znajdziemy choćby w grywanej również obecnie przez polskie



teatry, także lalkowe, wydanej w XVII w. „Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim" Mikołaja z Wilkowiecka.

Większą jeszcze ingerencję w zasadniczą treść misterium odnajdziemy w jego bożonarodzeniowej wersji. Jej formę lalkową określa się mianem: szopka. Brzmi nam to już tak bardziej swojsko, bo w polskiej tradycji zakorzeniła się ona bardzo mocno. Nie bez wpływu na jej powstanie i późniejszą popularność było wydarzenie z 1223 roku. Wtedy to św. Franciszek z Asyżu – możliwe, że pod wrażeniem mozaik w bazylice Santa Maria Maggiore przedstawiających narodziny Jezusa, tuż obok miejsca, w którym zgodnie ze starożytną tradycją zachowały się deski żłobka, jak pisze papież Franciszek w opublikowanym parę miesięcy temu Liście Apostolskim „O znaczeniu i wartości żłóbka" – po raz pierwszy unaocznił okoliczności narodzin Jezusa w formie żłóbka. Prezentowane w nim były obok nieruchomych figur Dzieciątka, Maryi i Józefa również postaci żywe (m.in. zwierzęta).

Z biegiem lat taka forma wzbogacenia kościelnych uroczystości zyskiwała na popularności, zaś żywe elementy stopniowo zastępowano figurami. Przybywać też zaczęło prezentowanych postaci. Obok tych osadzonych w biblijnym przekazie, jak pasterze czy trzej królowie, pojawiało się coraz więcej innych – współczesnych twórcom – osób. Bywali to przedstawiciele różnych grup społecznych, którzy przychodzili pokłonić się Dzieciątku: adwokaci,

sędziowie, kupcy, dostojni mieszczanie, przedstawiciele różnych rzemiosł typu młynarz, kominiarz itp. I nawet postaci polityczne – dla przykładu w szopkach francuskich z początku XIX w. występował Napoleon, czy papież Pius VII, a dla uczczenia Dzieciątka strzelały okręty wojenne i artyleria. Dziś takie, specyficzne dla misterium, procesje postaci możemy jeszcze spotkać w mechanicznie animowanych tzw. ruchomych szopkach, jakie w Polsce kultywują szczególnie bracia kapucyni, nadając im jednak charakter narodowo-historyczny.

Owa procesyjna formuła pozwalała na „bezkarne" dokładanie coraz to nowych elementów o świeckim charakterze. Z czasem przestawały one już pełnić rolę ozdobników czy przerywników (intermediów) w zasadniczej fabule, a zaczęły dominować nad właściwą treścią. Ponadto kompozycja taka pozwalała na bieżącą aktualizację, poprzez wymianę jednych, już zgranych czy odchodzących w zapomnienie postaci, a wprowadzanie nowych.

Proces ten następujący spontanicznie, głównie z inicjatywy samych szopkarzy, doprowadził do powstania odrębnego całkiem zjawiska – nie tylko w lalkarskiej sztuce – jakim jest szopka satyryczna. Nie ma w niej już nic z wątków misteryjnych, a jedynie korzysta z parodii misteryjnych tekstów czy bohaterów (np. króla Heroda). Tak dalekie przekształcenie a zarazem odejście od treści misterium dokonało się tylko w Polsce.

A „wynalazek" ów, będący zwieńczeniem wspomnianych procesów twórczych, przypisać należy sławnemu w okresie Młodej Polski krakowskiemu kabaretowi „Zielony Balonik", który inspirując się formą szopek krakowskich, przygotował własną. Specjalnie napisane, m.in. przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego, teksty i wykonane przez znamienitych artystów lalki przyczyniły się do sukcesu tego przedsięwzięcia. W lutym 1906 r. w ciemnej i zadymionej Jamie Michalikowej (przy ul. Floriańskiej) ścisk był nieprawdopodobny. Co szczęśliwsi siedzieli na krzesłach, reszta stała w drzwiach i pod ścianą.

Forma szopki satyrycznej kontynuowana była w kabaretach okresu międzywojennego takich jak „Pikador" czy „Cyrulik Warszawski", a nawet w czasie okupacji. Największą jednak popularność przyniosły jej telewizyjne spektakle „Szopek noworocznych", emitowane w noc sylwestrową począwszy od lat 60. XX wieku. Prezentowały najpierw głównie popularne postaci ze świata kultury, a w latach 90., za sprawą twórczego tercetu: Marcin Wolski, Jerzy Kryszak i Andrzej Zaorski oraz wspomagających ich profesjonalnych lalkarzy, nabrały charakteru satyry politycznej.

Tajemnice Poliszynela

„Żona wychodzi zająć się gospodarstwem, zostawiając synalka przy ojcu, który chce udawać piastunkę i igrać z dziecięciem. Ale gdy okazuje się ku temu niezgrabnym, dziecko poczyna krzyczeć jak opętane. Ojciec stara się je naprzód je uspokoić; dalej, zniecierpliwiony, poczyna je bić, a dziecię ze swej strony jeszcze lepiej krzyczeć. I kończy się nader nieobyczajnym postępkiem w samychże rękach ojca, który, uniósłszy się gniewem, ciska je przez okno, gdzie mały potworek łamie sobie szyję na bruku wśród zgromadzonych widzów. Tatuś wygląda za nim przez okno, krzywi się żałośnie i na koniec zaczyna po dawnemu śmiać się i skakać, śpiewając:

Luli, mój maleńki, luli,
Czart ci gąbkę stuli…

Powyższy fragment XIX-wiecznego opisu lalkowego przedstawienia, nie wyczerpuje wszystkich morderczych ekscesów jego bohatera – wśród żartów, śpiewów, kpin i zabawnych podstępów likwiduje on niemal wszystkich pojawiających się oponentów, włącznie z własną żoną, Judy, czy katem, mającym go za te sprawki powiesić. Na koniec, po zajadłej walce ulega mu nawet diabeł, który przychodzi zabrać go do piekła. Mowa tu o kultowej dla angielskiego teatru postaci Puncha. O jej popularności może świadczyć choćby to, że wychodzącemu w Londynie przez ponad 150 lat (do 2002 r.) bardzo poczytnemu tygodnikowi

satyrycznemu nadano właśnie tytuł: „Punch". Słowo to ma zresztą znaczenia takie jak: cios, uderzać, walić, grzmocić… oddaje więc i charakter samej satyry, i cechy naszego teatralnego bohatera.

„Punch & Judy" to popularne do dziś brytyjskie widowisko lalkowe nosi cechy włoskiej komedii dell'arte. Stworzona w epoce renesansu okazała się gatunkiem niesłychanie żywotnym i przez co najmniej dwa stulecia wywierała wpływ teatr europejski: bez niej Molier, ba, Szekspir, nie byliby tacy, jakimi ich znamy, nie wspominając o Gozzim czy Goldonim, którzy ją rozwijali i przekształcali. A opierała się na zmierzającej do perfekcji sztuce improwizacji aktorskiej prezentowanej w krótkich komicznych scenkach zwanych „lazzi" oraz na stałych typach postaci. Szczególną rolę odegrali w niej „zanni", czyli służący.

O ile w teatrze żywego planu największą popularność zyskali Arlekin, Pierrot czy Colombina, to teatr lalek przyswoił sobie Pulcinellę. Prawdopodobnie zdecydowały o tym jego cechy. Klasyczny włoski Pulcinella to osobnik niezbyt rozgarnięty, choć przebiegły, przy tym gbur i wielki łakomczuch (ponieważ czuje się nieustannie głodny, bywa sługą dwóch panów – jak u Goldoniego). Przeważnie ma garb i wystający brzuch, do nienaruszalnego kanonu tej postaci należy jej kostium: biała, luźna, przepasana w talii bluza i takież spodnie, stożkowata czapka oraz maska kryjąca górną połowę twarzy, przeważnie czarna, wyposażona w długi, „ptasi" nos. Owa

karykaturalnie – przez garb, brzuch i nos – zdeformowana postać najpełniejsze i najzabawniejsze wcielenie znalazła w formie lalki.

I w całej niemal Europie zrobiła wielką karierę. Dla przykładu we Francji tak ukształtowany bohater przybrał imię Poliszynel. Przedstawienia z jego udziałem były też rodzajem „żywej gazety" – nie pozbawionym plotek komentarzem bieżących wydarzeń. O tej specyfice, a zarazem i ogromnej popularności, niech świadczy znane w kilku językach europejskich określenie „tajemnica Poliszynela". We Francji pojawiła się jeszcze inna, podobna postać, Guignol. W Niemczech rozbawiali publiczność Kasperle i Hanswurst, w Rosji Pietruszka, a i tureckiego Karagöza można w pewnej mierze zaliczyć do potomstwa komedii dell'arte.

Stworzenie tak charakterystycznych, stałych postaci wpływało też na repertuar teatrów, który cechował się sporą zmiennością. Podczas gdy główny bohater (czy bohaterowie, jak w przypadku Pucha i Judy) musi się pojawić zawsze, pozostałe osoby dramatu mogą wystąpić lub nie, w zależności od decyzji twórców widowiska. Nie ma żadnej ujednoliconej, właściwej jego wersji. Całe przedstawienie jest improwizowane, a opowieść rozwija się jako sekwencja luźno powiązanych, dowolnych zdarzeń. Publiczność może przyłączyć do oglądania lub wyjść w każdym momencie. I choć zachowało się trochę dawnych scenariuszy, to jednak twórcom ani się marzy wierna ich realizacja. Gdyby tak uczynili, stała

by się wkrótce ta forma rzeczą martwą i archaiczną, a nie kryjącym w sobie ogromny potencjał, wciąż atrakcyjnym teatralnym tworzywem, wykorzystywanym wielu krajach po dzień dzisiejszy.

Owa tradycyjna forma teatru lalkowego zafascynowała m.in. znanego poetę i dramaturga, Federico Garcię Lorca (1898-1936). W cyklu krótkich sztuk zatytułowanym „Teatro breve" przywołał on hiszpańskiego „kuzyna" Pulchinelli, Cristobala, traktując tę postać z właściwym sobie poetyckim dystansem. W sztuce „Szopka don Cristobala" (dla przypomnienia – prezentowanej na I Festiwalu ANIMO przez Unię Teatr Niemożliwy) Poecie marzy się inny – dobry, ciepły wizerunek tradycyjnego ludowego zabijaki, co powoduje konflikt z Dyrektorem teatralnej trupy, mocno trzymającym się tradycji. Dzięki temu poznajemy jednak klasyczną, dawną formę tego teatru, gdzie Cristobal hojnie używa nieodłącznego swego atrybutu – pałki, również ze skutkiem śmiertelnym.

Wchodzenie w moralizatorskie oceny, czy postaci sztuki są złe czy dobre (co u Lorki oddaje choćby kwestia Poety: *„Don Cristobal mógłby być dobrym człowiekiem"*) jest zasadniczo obce tego typu komedii. Być może swoją popularność zawdzięczała temu, że stanęła niejako w opozycji do moralitetu, gdzie dobro zwycięża w walce ze złem. W przypadku Puncha wprawdzie podejmowane są próby osądzenia i ukarania go przez „wymiar sprawiedliwości", ale wobec przebiegłości „oskarżonego" okazują się nieskuteczne. I nawet moralitetowa postać, Diabeł nic tu nie może wskórać, czmychając mocno poturbowany z owej potyczki. W tej komedii lalkowej, jak i w komedii dell'arte w ogóle, najważniejszy zdaje się kunszt i pomysłowość wykonawców w rozśmieszaniu widowni.

I do dziś wielu twórców pociąga, inspiruje taka forma teatru. Czasem kultywują i rozwijają wielopokoleniowe tradycje, czasem specjalnie sięgają po ten rodzaj sztuki. Niekiedy są to soliści, niekiedy małe zespoły teatralne. Możemy je spotkać na wielu międzynarodowych festiwalach, również wśród teatrów ulicznych. Jeśli więc, będąc w takim miejscu, usłyszymy dziwne, zniekształcone, piskliwo-skrzeczące głosy (uzyskiwane dzięki stosowaniu wkładanej do ust blaszki, zwanej pivetą) i towarzyszące im wybuchy ludzkiego śmiechu zanim zobaczymy, co się dzieje, z dużym prawdopodobieństwem trafiliśmy właśnie na jakiegoś Puncha, Pulcinellę czy któregoś z ich krewnych.

Najczęściej można spotkać ich na międzynarodowych właśnie imprezach, gdyż polski teatr lalek nie stworzył żadnego kuzyna tych kultowych gdzie indziej postaci, który przetrwałby do naszych czasów. Pozostaje nam więc podpatrywać obcych i od czasu do czasu sięgać po ich repertuar, co przydarza się teatrom lalek nie stroniącym od przedstawień dla dorosłych.

Wielkie opowieści na niewielkich scenach

Popularność bohaterów wywodzących się z komedii dell'arte skutkowała również powstawaniem specjalnych, typowych dla nich utworów. Repertuar ów był (i nadal bywa) wyrazem dość osobliwej w teatrze lalek inspiracji – typem postaci. Dla takiej postaci układa się scenariusz, zależnie od inwencji, tworząc i komponując poszczególne zdarzenia z jej udziałem.

I choć przez sceny teatrów lalek przewijało się wielu innych bohaterów, w odróżnieniu od Poliszynela czy Puncha, raczej nie tworzono repertuaru specjalnie „pod nich". Źródła inspiracji bywały rozmaite, ale najczęściej wywodziły się z – szeroko pojmowanej – opowieści. I tej przekazywanej słowem mówionym z pokolenia na pokolenie, i wreszcie tej spisanej w księgach i książkach.

Rodzajem opowieści, który zarówno w literaturze, jak i teatrze lalek zrobił wielką karierę, był dramat rycerski. I zapewne pociągał twórców nie tyle sam rycerski etos – szlachetność i waleczność w obronie dobra, co pełna przygód, konfliktów i walk fabuła. W średniowieczu bardzo popularne były już nawet same pokazy walk rycerskich, w których lalkarze mieli sposobność wykazania się sprawnością animacji, czarując nią publiczność. Mogli oni bowiem zademonstrować publiczności coś, co w teatrze nie lalkowym było raczej niemożliwe do pokazania – jak chociażby oblężenie zamku z armatnimi wystrzałami, czy spadające po zażartej walce na miecze głowy

wrogów szlachetnych rycerzy. Musiano więc używać dość skomplikowanych mechanizmów, by po ciosie głowa naprawdę toczyła się na ziemię,by mieczem zerwać pancerz, by krew naprawdę barwiła szaty bohaterów. Pewien lalkarz osiągnął na przykład to, że lalce rycerza, który z całych sił dął w róg, krew sączyła się z nosa, a na szyi pękała żyła.

Ten – zachowujący podział na złych i dobrych bohaterów, a przy tym lubujący się w niezwykłych, gwałtownych efektach – typ scenicznych zdarzeń przez wiele wieków fascynował publiczność w różnych krajach. Znamienne, że jako widowisko epos rycerski przez cztery stulecia był wyłączną „własnością" teatru lalek. I przetrwał aż do naszych czasów w tradycyjnych teatrach marionetek w Belgii i na Sycylii. Sycylijska „opra del pupi" została nawet wpisana na listę Arcydzieł Ustnego i Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości UNESCO. Kanwą jej epickich opowieści o Saracenach, rycerzach Okrągłego Stołu, dynastii Karolingów itd. stały się najpopularniejsze dzieła literackie, jak choćby „Orland szalony" Ludovico Ariosto czy „Jerozolima wyzwolona" Torquato Tasso.

Rzecz jasna z tych obszernych dzieł epickich zaczerpnięto jedynie pewne wątki, adaptując je na użytek tego, co mogło szczególniej zafascynować publiczność. Wielką wagę przywiązywano więc do sprawnego wyprowadzania sytuacji, gdzie dominował ruch i kunszt animacyjno-aktorski. Skreślano z tekstu nawet najpiękniejsze sceny, a zwłaszcza

monologi. Poetyckie strofy zamieniano na prozę, zaś kunsztowne moralistyczne formuły na przysłowia. Rozbudowywano natomiast sceny efektowne.

Wielka literatura epicka czy dramaturgiczna była i jest wciąż źródłem repertuarowym dla teatru lalek. Przykładami są tu dwa tematy, które zyskały sobie ogromną popularność między XVI a XIX wiekiem, zaś w tradycji niektórych teatrów niemieckich czy czeskich pojawiają się do dziś.

Pierwszy z nich to Faust. Był on, żyjącą na przełomie XV i XVI w., postacią historyczną, która zyskała sławę niezwykłego „czarnoksiężnika". Przypuszcza się, że studiował magię w Krakowie, gdzie wykładano ją oficjalnie. Zasłynął przeprowadzaniem spektakularnych a niewytłumaczalnych wówczas naukowo eksperymentów. Jego niezwykłe doświadczenia stały się inspiracją dla współczesnego Szekspirowi angielskiego dramatopisarza i poety okresu elżbietańskiego, Christophera Marlowe'a (1564-1593), którego sztuka „Tragiczne dzieje doktora Fausta" stała się utworem z powodzeniem grywanym w teatrach lalek.

Motyw sprzedania duszy diabłu i wynikłych z tego, mówiąc dzisiejszym językiem, pełnych „fajerwerków" szatańskich sztuczek, musiał z pewnością pobudzać wyobraźnię oraz inwencję twórców. Nawiązywał zarazem do wciąż żywej tradycji moralitetu, gdzie ma miejsce intryga i kuszenie, poddanie się i walka duchowa, a wreszcie upadek i potępienie bohatera.

Pełne niezwykłości, a czasem i grozy sceny przeplatano jednak – zgodnie z tradycyjną konwencją – wątkami komicznymi, w których świetnie odnajdywali się dobrze znani publiczności bohaterowie lalkowych komedii. Stopniowo rozszerzali oni swoje funkcje, stając się w pewnej mierze – dzięki nieudolnemu „małpowaniu" działań głównego bohatera (jak choćby magicznego zaklinania z księgi czarów) – jego krzywym zwierciadłem. Owe komiczne elementy przysłużyły się z pewnością żywotności tego tematu, o czym może świadczyć i to, że stał się Faust inspiracją dla monumentalnego arcydzieła Johanna Wolfganga von Goethe.

Niewątpliwym arcydziełem dramatu jest również molierowski „Don Juan". Przejdźmy zatem do drugiego z cieszących się wielką popularnością tematów w teatrze lalek. Analogicznie do Fausta, don Juan był postacią historyczną, pochodzącą ze szlacheckiego rodu Tenorio z Sewilli. Zasłynął uczestnictwem w wielu awanturniczych wybrykach, stając się bohaterem licznych anegdot i opowieści. W pewnym sensie był przeciwstawieniem do Fausta, bo ten dopuścił się przestępstw ze szlachetnych pobudek zdobywania wiedzy, natomiast don Juan kierował się głównie czysto zewnętrznym pragnieniem używania. Właśnie bardziej jako rozbrykanego, bezczelnego oszusta i zuchwałego szaleńca niż uwodziciela w dzisiejszym znaczeniu słowa donżuan ukazał go hiszpański dramaturg Tirso de Molina w sztuce „Uwodziciel z Sewilli albo Kamienny gość", która ukazała się drukiem w 1634 r. Miała ona dla scenicznych dziejów Don Juana podobne znaczenie jak sztuka Marlowe'a dla Fausta. I choć trzydzieści lat później powstało dzieło Moliera, to jednak głównym źródłem repertuarowym dla teatrów lalkowych pozostała właśnie sztuka Tirso de Moliny.

Sceniczny charakter przedstawień Don Juana z Faustem łączy wiele podobieństw, jak moralitetowe przesłanie i udział komicznej postaci, będącej specyficznym, błazeńskim komentarzem do dramatycznych zdarzeń. Warto w tym miejscu również wspomnieć o opartej na sztuce Moliera operze Wolfganga Amadeusza Mozarta „Don Giovanni", cieszącej się nieustannym powodzeniem nie tylko w wielkich teatrach operowych, ale wystawianej także w operach marionetkowych.

Jest bowiem w wątkach don Juana i Fausta coś ponadczasowego, co pozwala snuć na ich temat różnorodne artystyczne impresje.

Naśladowanie czy inspiracja?

Wczytując się w historię teatru lalek, nietrudno zauważyć pewną prawidłowość. Otóż teatr ten przenosił na swój „grunt", na właściwe sobie środki wyrazu, a w pewnym sensie wręcz kopiował tematy i formy inscenizacyjne stosowane w teatrach z udziałem żywych aktorów. Tak było w przypadku misteriów, moralitetów, komedii dell'arte…

Chociażby zaczynający robić w XIX wieku zawrotną karierę *„melodramat pojawił się w teatrze lalek z kilkunastoletnim opóźnieniem w stosunku do teatrów aktorskich"*, jak pisze Henryk Jurkowski w II tomie „Dziejów teatru lalek" – „Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru". Rzec można, że lalkarze zachowywali się nieco asekuracyjnie, sięgając po sprawdzony już przez żywego aktora repertuar lub formę sceniczną, bądź jedno i drugie naraz. Mieli czas na przystosowanie tekstów do własnych potrzeb, co polegało głównie na skrótach: wyrzucaniu drugoplanowych wątków; ograniczaniu, na rzecz wartkości, długości dialogów. W melodramacie akurat najbardziej atrakcyjna dla widza jest bowiem pełna miłosnych intryg i niespodziewanych zwrotów akcja. Mogli też niejedno podpatrzyć i rzetelnie rozpracować. *„Przedstawienia tych sztuk przygotowywano w teatrach lalek z wielką starannością, lecz pojmowaną w szczególny sposób. Ambicją pryncypała było wierne naśladowanie przedstawień teatru aktorskiego. Na afiszach, zgodnie z prawdą, zapewniano, że dekoracje, kostiumy i rekwizyty zostały skopiowane*

z teatru Porte-Saint-Martin. Starano się też o wierne zachowanie inscenizacji, a przede wszystkim o efektowne przekazanie scen nastrojowych i dramatycznych. W «Krwawej zakonnicy» było niemało ku temu okazji. Zapadanie się katakumb wymagało pomysłowości technicznej, lecz rezultat był podobno sensacyjny. Duże wrażenie robiły także ruiny klasztoru w zimnym blasku księżyca. Podobnie – pojawienie się widma zakonnicy, które poddano prawom perspektywy. Pokazywano ją na różnych planach, używając do tego celu lalek o różnej wielkości" – tak o jednym z przedstawień (o jakże znamiennym tytule!) we Francji napisał w cytowanym już wyżej dziele Henryk Jurkowski.

Wcześniej doskonałością w kopiowaniu „żywej" chlubiło się zapewne też wielu twórców lalkowej opery. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że pierwotnie operą określano inny rodzaj przedstawień niż rozumie się to obecnie. W renesansowych Włoszech publiczność wręcz przepadała za spektaklami z bogactwem rozmaitych efektów, zmianami dekoracji z użyciem scenicznych maszynerii, metamorfozami postaci, pojedynkami, baletem i dodaną do tego farsą – niezbędnym elementem niemal każdego teatralnego widowiska. Te bogate w formie przedstawienia nazywano „operą" w znaczeniu „dzieła". Kiedy do tych wszystkich atrakcji z czasem dodano więcej muzyki i partie śpiewane, stworzony został rodzaj, podziwianego po dzień dzisiejszy, najpełniejszego widowiska teatralnego – opery.

Trudno więc, by tak ogromnym możliwościom scenicznym mogli oprzeć się lalkarze. I choć pierwsze opery zawierały elementy ludowej komedii dell'arte, to o sztuce tej – wymagającej sporych nakładów finansowych, a więc i hojnego mecenatu – możemy mówić jako o elitarnej. Pierwsze przedstawienia lalkowych oper, o których dziś wiemy, prezentowane były w połowie XVII w. w pałacach włoskich kardynałów, za aprobatą, a czasem wręcz z inicjatywy samego papieża. Wkrótce opera lub jej parodie zyskały popularność w całej Europie. W kolejnym stuleciu stały się ulubioną rozrywką na arystokratycznych dworach. Najsłynniejsze zespoły funkcjonowały na dworze cesarskim w Wiedniu. Dla teatrów lalkowych pisali opery m.in. dwaj klasycy wiedeńscy: Joseph Haydn i Wolfgang Amadeusz Mozart. Z Wiednia też zapraszano operowe zespoły marionetkowe na polskie dwory książęce i magnackie. Sam Stanisław August Poniatowski, ostatni król polski, był podobno miłośnikiem teatru lalkowego i przypuszczać można, że oglądał również którąś z marionetkowych oper. W czasach już nieco nam bliższych wielką sławą cieszył się utworzony w 1912 r. w Rzymie Teatro dei Piccoli. Jego założyciel, Vittorio Podrecca, działał z wielkim rozmachem, dysponując już po paru latach niebagatelną ilością 1200 marionetek metrowej wysokości. W repertuarze miał m.in. opery Pergolesiego, Mozarta, Rossiniego, czy Respighiego, jednak specjalizował się w programach składanych typu varietes. Przy czym nie naśladował wiernie

„żywej" opery, a stworzył swój własny styl. Programy te i opery prezentował po całym świecie, parokrotnie też gościł w Polsce, przyciągając tłumy. Można powiedzieć, że Podrecca, zyskując szerokie uznanie publiczności i krytyki artystycznej, wyniósł teatr lalek na wyżyny nie tylko teatralnej sztuki.

Obecnie funkcjonuje zaledwie kilka zespołów specjalizujących się w marionetkowej operze. Najsłynniejszy z nich działa w mozartowskim Salzburgu. Ceniony jest przede wszystkim za perfekcyjną animację lalek, dbałość o sceniczne detale oraz wysoki poziom muzyczny. Warto odnotować, że również w Polsce podejmowane były próby utworzenia stałego lalkowego teatru operowego. W latach 80. ubiegłego stulecia udało się to Warszawskiej Operze Kameralnej. Za niewątpliwy sukces artystyczny uznać należy ze wszech miar udane, w pełni profesjonalne (z udziałem grającej na żywo orkiestry i muzyków) realizacje „Aptekarza" Haydna, „Piotrusia i wilka" Prokofiewa i „Karnawału zwierząt" Saint-Saensa, „La serva padrona" Pergolesiego czy „Bastien i Bastienne" Mozarta. Problemy lokalowe sprawiły jednak, że Operowa Scena Marionetek częściej prezentowała swe przedstawienia podczas licznych wojaży poza granicami kraju niż w Warszawie. Ostatecznie po dziesięciu latach działalności, Scena ta została rozwiązana. Jej twórca, Lesław Piecka podejmował jeszcze kolejne próby (m.in. w warszawskich Łazienkach Królewskich), ale nie nabrały one charakteru przedsięwzięć stałych.

Postawione w tytule pytanie: naśladowanie czy inspiracja, nie zmierza bynajmniej do jednoznacznej odpowiedzi, a tym bardziej oceny. Bez zainspirowania, zachwycenia się konkretną formą scenicznej wypowiedzi nie sposób przecież podjąć się nawet podstawowej jej rekonstrukcji. A przecież lalki – choćby najbardziej nawet upodobnione do człowieka – rządzą się właściwymi sobie „prawami", odmiennymi od żywego aktora środkami wyrazu. Ich zastosowanie będzie więc zawsze procesem twórczym. Warto więc doceniać również te, niestety coraz rzadsze jak omawiana powyżej opera, formy klasycznego teatru lalek, gdzie stawia się nade wszystko na kunszt wykonawczy, obejmujący scenografię, konstrukcję lalek i nieodzowną perfekcję animacyjną.

Azjatyckie korzenie

Na wielu towarach, sprzętach dostępnych w naszych sklepach widnieje dziś ów dobrze nam znany napis: made in China. Nie jest on, niestety za dobrze kojarzony. Znacznie gorzej od np. chińskiej kuchni, która ma i w Polsce niemało zwolenników, czy wręcz miłośników. Smakoszy innych azjatyckich potraw też nie brakuje. Odnosząc się do teatru lalek, zapewne niewiele osób odnajdujących w nim swoje „smaczki" zdaje sobie sprawę z azjatyckiego właśnie rodowodu paru często stosowanych form lalkowych. Nawet co do marionetki, która wydaje się taka nasza, europejska, nie można mieć pewności, czy pierwej, w zamierzchłych czasach, hen przed naszą erą, nie wymyślono jej w Indiach lub Chinach.

Jawajka

Do klasycznych lalek, stosowanych dość powszechnie w polskim teatrze, a będących też przedmiotem nauczania na studiach Wydziałów Lalkarskich Akademii Teatralnych, zaliczane są jawajki. Przyjęta u nas nazwa wskazuje przede wszystkim na miejsce ich rodowodu czyli indonezyjską wyspę Jawa, gdzie pojawiły się one w XV-XVI w., choć oczywiście stosowano je również w innych częściach Indonezji. W tamtejszej kulturze wszelkie formy teatralne określa się słowem wayang, a dla uściślenia konkretnego rodzaju teatru dodaje się charakteryzujące go

słowo. I tak typ widowisk z zastosowaniem jawajskich marionetek zwie się wayang golek.

Jawajka obok marionetki uznawana jest wśród aktorów-lalkarzy za najtrudniejszą w animacji. Pewnie dlatego, że jedną dłonią trzeba poruszać rękami lalki, zaś drugą głową i tułowiem. Wymaga to perfekcyjnej koordynacji i precyzji, by nadać lalce płynność ruchu i gestu. W przeciwieństwie do klasycznej marionetki jawajka nie ma nóg i prowadzi się ją od dołu. Różni się od typowych marionetek budową i sposobem animacji. Skonstruowana jest zasadniczo z głowy, korpusu oraz rąk, z których każda składa się z dwu części – od ramienia do łokcia i od łokcia do dłoni – łączonych przy pomocy elastycznych materiałów (tkaniny lub skóry). Główną oś konstrukcyjną stanowi, ukryty wewnątrz lalki, zasłonięty jej ubiorem, przechodzący centralnie przez korpus lalki kijek zwany gabitem, służący do trzymania i animowania lalki podczas przedstawienia. Na nim osadzona jest najważniejsza część lalki – starannie wyrzeźbiona, na ogół w drewnie, głowa. Do dłoni lalki przyczepia się, spełniające rolę dźwigni umożliwiającej poruszanie ręką lalki, drewniane lub metalowe pręty zwane u nas czempurytami. Mogą być one widoczne dla widza lub też maskowane, np. ukryte w różnych częściach kostiumu. Większość lalek ma ok. 40-75 cm wysokości, chociaż te przedstawiające demoniczne olbrzymy i złych królów bywają większe.

Tradycyjne spektakle azjatyckie różnią się od tych, z jakimi mamy do czynienia w teatrze europejskim.

Mają one bowiem często rytualny charakter i mogą trwać nawet całą noc, a kończyć się około czwartej nad ranem poranną modlitwą. W klasycznym bowiem teatrze wayang golek większość przedstawień związanych jest z różnymi świętami i uroczystymi celebracjami, takimi jak wesele czy obrzezanie. Od wieków przedstawiane są tam przede wszystkim odpowiednio przetworzone opowieści zaczerpnięte z dwóch głównych hinduistycznych poematów epickich: „Ramajany" i „Mahabharaty".

Najważniejszą osobą w tradycyjnych widowiskach lalkowych jest dalang – prowadzący całe przedstawienie. Sam bądź z pomocnikami animuje podczas jednego spektaklu od kilku do kilkudziesięciu lalek. Prowadzi większość narracji i dialogów, a także śpiewa pieśni. On również kieruje orkiestrą. (Warto bowiem odnotować, że muzyka grana jest tam na żywo). Z tych też powodów niekiedy traktuje się go wręcz jak supergwiazdę, od której popularności zależy frekwencja na widowni.

Pacynka

Wszystko wskazuje na to, że azjatyckie pochodzenie ma też inna, bardziej dziś jeszcze popularna od jawajki lalka – pacynka (będąca również przedmiotem nauczania studentów lalkarskich uczelni). Jej istnienie zostało zauważone za panowania w Chinach dynastii Ming (1368-1644), lecz nie wiadomo, jak długą miała już za sobą przeszłość. W Europie zyskała popularność, gdy w drugiej połowie XVIII w. zaczęto ją,

zamiast marionetki, stosować w przedstawieniach z udziałem Poliszynela, Puncha i innych bohaterów teatru popularnego. Od marionetki na ogół mniejsza, prostsza w wykonaniu, zatem tańsza, a ponadto zwinniejsza w ruchu zadomowiła się w tym teatrze na dobre aż do dnia dzisiejszego.

Generalnie pacynką możemy nazywać każdą formę plastyczną nakładaną na dłoń lalkarza, dlatego bywa też określana jako lalka rękawiczkowa. Oczywiście nie musi to być rękawiczka w dosłownym rozumieniu. Zdarza się przecież, że główka lalki zakładana jest wręcz na gołą dłoń.

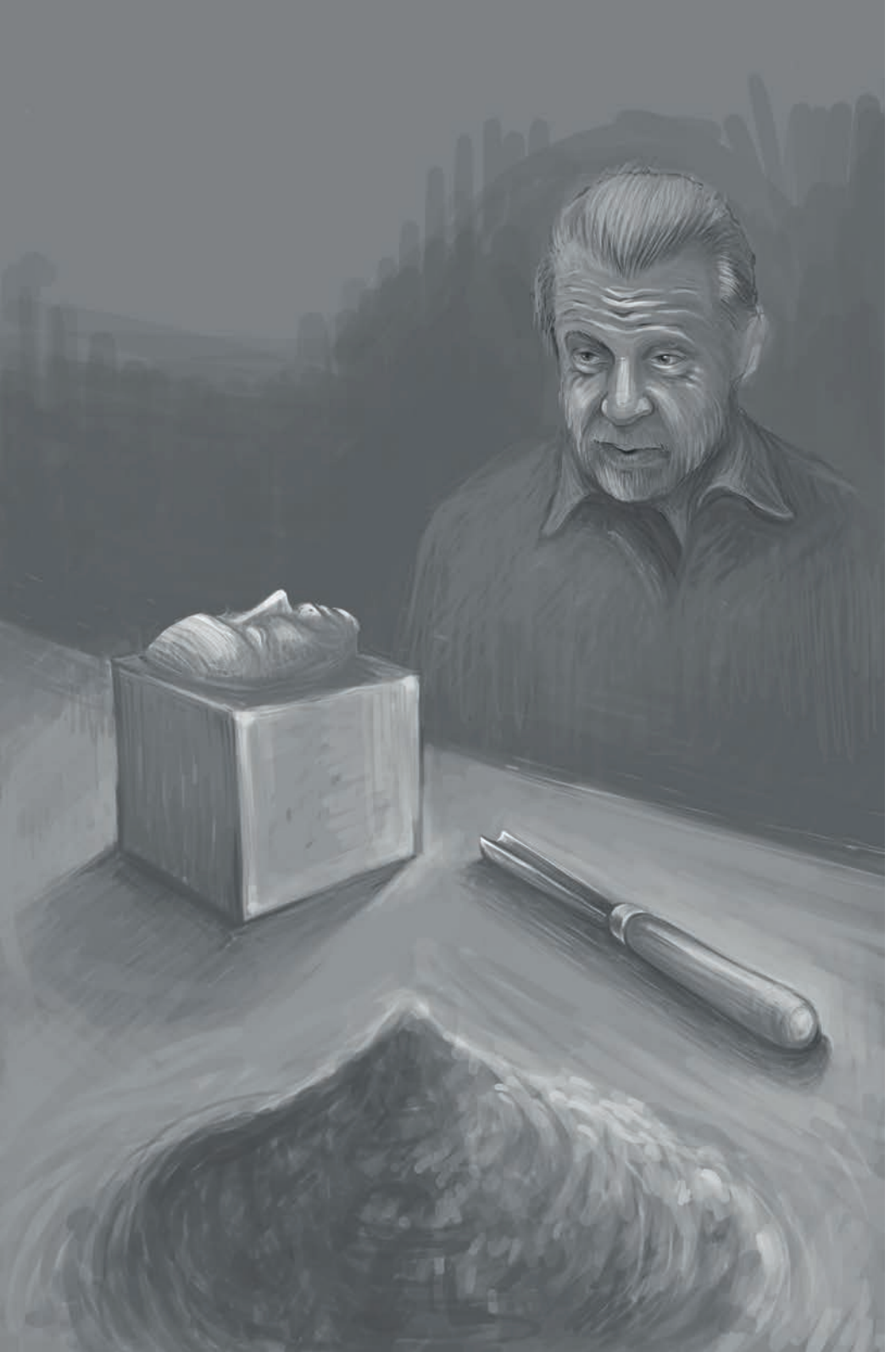
Na ogół na jednym lub dwu palcach osadza się głowę pacynki, zaś kciuk i pozostałe palce spełniają funkcję rąk. Taki układ ogranicza jednak wielkość lalki. Wydłuża się ją, kiedy animator umieszcza dłoń w głowie pacynki, a jej korpus znajduje się wtedy na jego przedramieniu. Forma taka jest bardzo przydatna, gdy używa się lalek mimicznych. Zwie się je u nas w ostatnich latach często również „muppetami" – od tytułu ciszącego się wielką popularnością „Muppet show" Jamesa Hensona. Podobnie jak jawajkę, pacynkę najczęściej prowadzi się od dołu na wyciągniętej ręce aktora lub przed sobą – tak jak pozwala zasięg ręki.

O ile marionetka czy jawajka lepiej „czują się" w repertuarze poważnym czy baśniowym, o tyle żywiołem pacynki zdaje się być komedia czy wręcz farsa. Dlatego najczęściej spotkamy ją w takich właśnie rolach, czego dowodem są właśnie programy nieodżałowanego Jimi Hensona (1936 – 1990).

Od słowa do… Wilka

Jedna z cech lalek, za którą je szczególnie lubię, to ich słowna powściągliwość. Gadulstwo obce jest ich naturze. Zasadne nawet zdaje się pytanie, czy w ogóle powinny mówić ludzkim głosem. W tradycyjnych teatrach Dalekiego Wschodu, o czym już pisałem, nie prowadzą one dialogów, a ich animacji towarzyszy jedynie muzyka połączona z jednoosobową recytacją tekstów, na których oparte zostały działania sceniczne. Trochę jak w niemym kinie. Z kolei w europejskiej tradycji do dziś niektórzy lalkarze nurtu komedii dell'arte, dla podkreślenia odrębnego sposobu mówienia i nadania większej komiczności postaciom, zniekształcają głos, używając specjalnej blaszki wkładanej do ust zwanej pivettą.

Niemniej jednak podstawą, kanwą owych działań pozostaje literackie źródło, fabuła, opowieść prezentowana na scenie. W odgrywaniu tej opowieści przy użyciu lalek konieczne wręcz staje się znalezienie zamiennika przynajmniej części tekstu dramatu poprzez plastykę, ruch (animację), rytmy, dźwięki. *„Magia teatru rodzi się bowiem* – jak to ujęła Liliana Bardijewska – *gdzieś na pograniczu słowa, dźwięku, obrazu i ciszy".* Takim magicznym przedstawieniem, dzięki któremu zainteresowałem się teatrem lalek, był dla mnie prezentowany na międzynarodowym festiwalu w Bielsku-Białej gdzieś u schyłku lat 70. przez teatr ze Szwecji „Gilgamesz". Owszem padało ze sceny sporo kompletnie niezrozumiałego z racji bariery językowej tekstu, ale jego interpretacja,



a nade wszystko plastyka i ruch lalek były tak sugestywne, że dostarczyły mi wspaniałych wrażeń.

Odwołałem się do tego przestawienia również, by wskazać na jedno ze źródeł inspiracji twórców teatru lalek dla dorosłych, jakim bywają eposy, czy dzieła bądź opowieści mitologiczne. Nie zostały one wszakże napisane z myślą o teatralnych realizacjach, a zatem wymagają przystosowania, „sformatowania" czyli adaptacji do potrzeb konkretnej inscenizacji. Zabiegom takim poddawane są zresztą nie tylko utwory prozatorskie (opowiadania, powieści) czy poetyckie, ale również i te pisane dla sceny – dramaty. Liczni twórcy sięgają bowiem chętnie po ten rodzaj literatury. Pisany był on jednak najczęściej z myślą o teatrze „żywego planu", a nie lalkach. Zapewne ani Szekspir, ani Molier, ani Wyspiański czy inni wielcy autorzy dramatu nie spodziewaliby się, że ich sztuki będą grane w teatrze lalek. Na potrzeby sceny lalkowej bywają one skracane z powodów, o których napisałem na wstępie. Możliwości lalek wydają się nieograniczone i niemal każdy utwór literacki, dawny czy współczesny, można zaadaptować na użytek sztuki lalkarskiej.

Niewiele natomiast jest sztuk napisanych specjalnie dla teatru lalkowego dla dorosłych. W drugiej połowie XIX w. czynił to francuski lalkarz, publicysta i dramaturg Louis Lemercier de Neuville. Po jego sztukę „Dramat niemożliwy" sięgnął Marek b.Chodaczyński, reżyserując ją najpierw jako przedstawienie dyplomowe ze studentami białostockiej uczelni, a potem w Unii Teatr Niemożliwy. Spośród

innych autorów wspomnieć należy hiszpańskiego poetę i dramaturga Federico G. Lorkę; zaliczanego do czołówki twórców awangardowych XX wieku belgijskiego dramaturga, Michela de Ghelderode; czy też innego Belga, Maurice'a Maeterlincka.

Nie sposób natomiast nie zgodzić się z opinią Haliny Waszkiel, która uważa, że *„najlepszym przykładem lalkowej sztuki dla dorosłych jest «Spowiedź w drewnie» Jana Wilkowskiego. Zgodnie z zamysłem autorskim i reżyserskim (Wilkowski pełnił obie funkcje w przedstawieniu prapremierowym: Teatr Lalek «Pleciuga», Szczecin 1983), na scenie powinien pojawić się w żywym planie tylko jeden aktor – stary Świątkarz, wzorowany na postaci powsinogi beskidzkiego Jędrzeja Wowry. Ten ludowy rzeźbiarz prostym kozikiem struga figurę Chrystusa Frasobliwego, prowadząc z Nim dialog – spowiedź całego życia. Właśnie dialog, a nie monolog, bowiem Chrystus mu odpowiada. Lalek jest więcej – ożywają ustawione na półkach inne rzeźby Świątkarza. Wszystkie animowane są z ukrycia, co wzmacnia efekt cudowności. Gorzkozabawne rozmowy dotyczą nie tylko losu bohatera, ale także sztuki w ogóle, roli artysty, niedoskonałości dzieł ludzkich (i boskich!). Wyjątkowy urok tego dramatu, a także jego metafizyczne podteksty nierozerwalnie wynikają z samej istoty teatru lalek – możliwości dialogu między człowiekiem a przedmiotem. Przedmiotem w tym przypadku szczególnym, bo ożywieniu podlega rzeźba, dzieło rąk ludzkich, obiekt artystyczny, ale zarazem obiekt sakralny, wyobrażenie bóstwa. To dialog między Stwórcą a stworzeniem,*

choć role się odwracają – Bóg jest stwórcą człowieka, ale człowiek jest stwórcą wizerunku Boga, w dodatku tak przejmującego jak figura Chrystusa Frasobliwego, do dzisiaj spotykana w przydrożnych kapliczkach. Odegranie w teatrze spowiedzi w drewnie inaczej niż z udziałem animantów (lalek) spłaszcza sztukę i odbiera jej połowę uroku i siły" (Możliwości lalek, Znak, maj 2016).

Warto w tym miejscu więcej miejsca poświęcić Janowi Wilkowskiemu. Tym bardziej, że 15 czerwca b.r. minęło 100 lat od jego urodzenia. To niewątpliwie najwybitniejsza postać polskiego, i nie tylko, teatru lalek. Jak można wyczytać w internetowej „Encyklopedii teatru polskiego": „Był artystą totalnym – ogarniał całość przedstawienia, najchętniej łącząc funkcję aktora, autora scenariusza, reżysera i scenografa. W praktyce rzadko udawało mu się pełnić te wszystkie funkcje naraz, korzystał więc ze sprawdzonych współpracowników. Najbliższym mu artystą był scenograf Adam Kilian, z którym razem stworzyli tak znakomite przedstawienia, należące do najwyższych osiągnięć teatru lalek w Polsce, jak „Guignol w tarapatach" (Grand Prix i Złoty Medal na festiwalu w Bukareszcie w 1958) oraz „O Zwyrtale muzykancie, czyli Jak się góral dostał do nieba" (1958, z muzyką Krzysztofa Pendereckiego) – przedstawienie uznane przez niemieckiego lalkarza Harro Siegela za najlepsze przedstawienie w historii lalkarstwa światowego".

Właśnie „Zwyrtałę", ale w realizacji Teatru Rabcio, po raz pierwszy widziałem na szklanym i do tego

czarno-białym ekranie (a i tak mnie zachwycił!) dzięki prowadzonemu właśnie przez Wilkowskiego w latach 1971-75 Telewizyjnemu Festiwalowi Widowisk Lalkowych. Był zresztą w owym czasie artysta ten popularną postacią telewizyjną, gdyż przez wiele lat występował jako aktor w skierowanych do dzieci programach swojego autorstwa np. w roli Dziadka lalkowej Uli w cyklu „Ula z I" b i kolejnych.

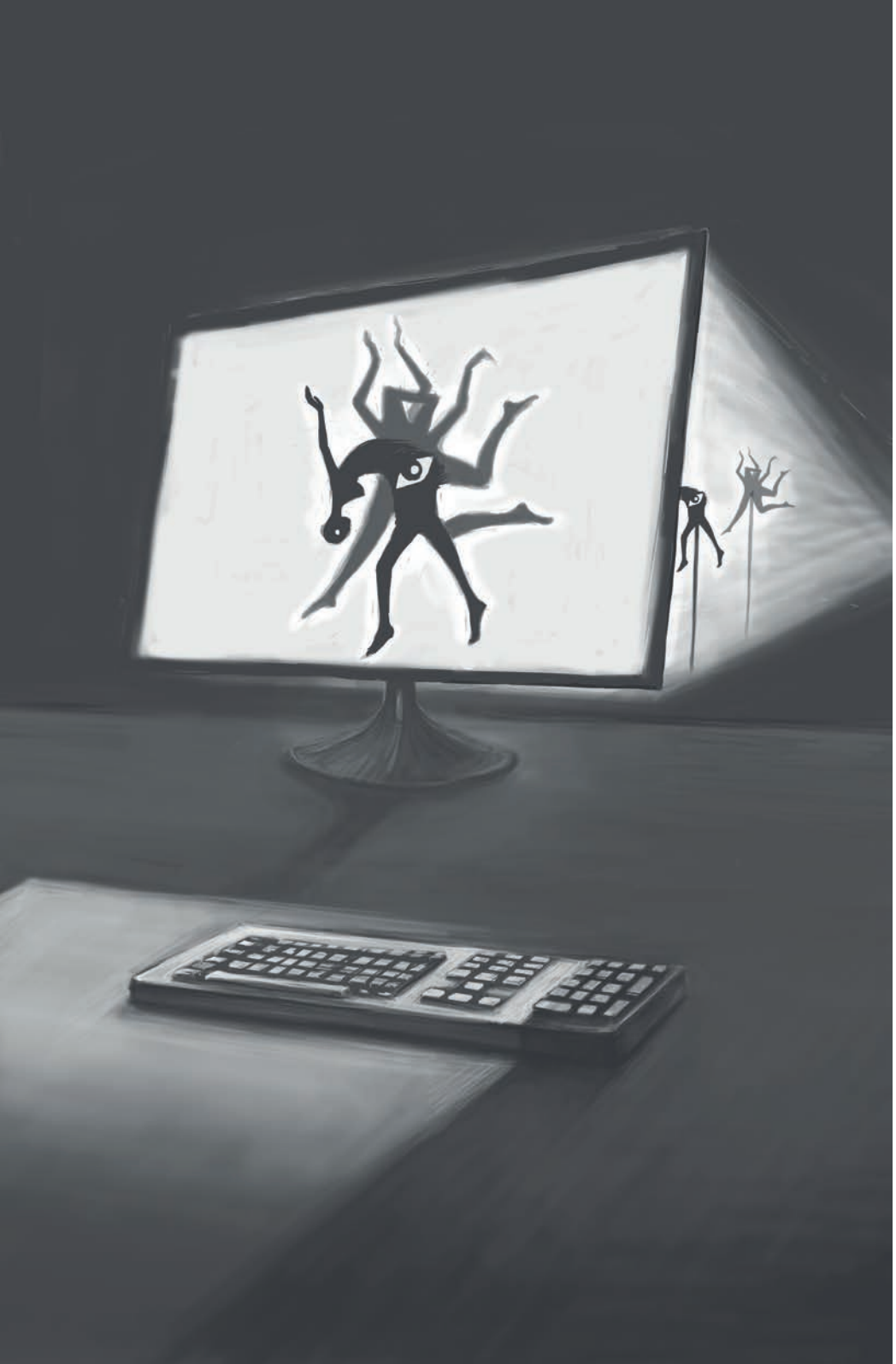
Dzięki charyzmatycznej osobowości i niezwykłej inwencji twórczej zamiłowaniem do teatru lalek „zarażał" wiele studenckich roczników utworzonego wespół z Krzysztofem Rauem Wydziału Lalkarskiego warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej (obecnie Wydział Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza) w Białymstoku. Studenci wręcz za nim przepadali. Długo oczekiwanym wydarzeniem była dla przykładu szkolna Wigilia, kiedy to „Wilk" śpiewał góralskie kolędy, a nade wszystko „Oj, maluśki, maluśki"… Efektem jego pracy pedagogicznej z pewnością było podniesienie poziomu artystycznego wielu lalkarskich zespołów w naszym kraju. A po jego spuściznę dramatopisarską (na pewno częściej po tę przeznaczoną dla dziecięcej widowni) wciąż sięgają reżyserzy teatru lalek, szczególnie ci, którzy byli jego studentami.

Magia ekranu

Nie będzie doprawdy przesadą stwierdzenie, iż we współczesnym świecie najbardziej rozpowszechnione jest korzystanie z ekranu. Telewizory, komputerowe monitory, tablety, smartfony… Dodajmy do tego jeszcze ekrany kinowe, które wciąż cieszą się sporą popularnością. I kojarzymy je wszystkie z rozwojem techniki, cywilizacyjnym postępem, nie zdając sobie na ogół sprawy, że wywodzą się z teatru. A do tego z teatru lalek!

O dzisiejszej kulturze mówi się często jako o kulturze obrazkowej. Jej przejawy da się jednak odnaleźć w odległych stuleciach, kiedy dominował jeszcze ustny, bądź pisany sposób narracji. W sztuce azjatyckiej – zwłaszcza w Chinach, Japonii czy Indiach – przez dobre parę wieków silnie rozpowszechniony był teatr cieni.

Jego źródeł można się dopatrywać w sztuce opowiadania przy użyciu jedwabnych rulonów z namalowanymi nań obrazowymi historiami, rozwijanymi sekwencja po sekwencji przed oczami widzów. Już co najmniej w XII wieku posługiwali się nimi buddyjscy mnisi, przekazując religijne opowieści niepiśmiennej publiczności. Dalszym krokiem w kierunku teatru był tzw. papierowy teatr zwany w Japonii kamishibai (od jap.: kami – papier, shibai – teatr, przedstawienie, dramat, sztuka). To sztuka opowiadania historii za pomocą ilustracji wykonanych na kartonowych planszach, wsuwanych do małej, płaskiej,



drewnianej, częściowo otwartej skrzynki, pełniącej rolę ekranu, a zwanej butai (scena). Każda plansza przedstawia kolejny fragment opowieści. Jej tylna strona zarezerwowana jest na tekst oraz miniaturkę obrazka. Opowiadający stoi z boku lub z tyłu i czyta opowieść, zmieniając płynnie plansze. Prototyp teatrzyku kamishibai – butai pojawia się w Japonii już w XIII wieku.

Przypuszczać można, że konsekwencją tak prezentowanych opowieści była potrzeba ożywienia obrazów – przede wszystkim animacji przedstawionych na nich postaci. W powiększonej nawet do rozmiarów 3x1,5 m ramce skrzynki na stałe umieszczony został, wykonany z przepuszczających światło materiałów: papieru lub gęstej gazy, nachylony ku publiczności ekran. Niekiedy posiadał on ozdobną ramę np. z typowym chińskim daszkiem. Potrzebne było jeszcze źródło światła – w dawnych czasach oliwne lampy – i, co najważniejsze, figury postaci. W tradycyjnych teatrach na terenie całej pewnie Azji wykonywano je ze skóry osła, barana, bawołów, rzadziej z papieru. (W Indonezji np. na określenie lalkowego teatru cieni stosuje się nazwę wayang kulit, której drugi człon oznacza skórę). W różnych krajach bywały one pergaminowo przezroczyste i barwne albo nieprzezroczyste, konturowe. Najprostsze wykonywano z jednego kawałka materiału, oddając, zakomponowane wprawdzie w dynamicznych pozach, jednak tylko kontury postaci. Najbardziej złożone konstrukcje używane były w Chinach. Tamtejsze

lalki cieniowe składały się z 10 lub 11 odrębnych części, połączonych w stawach. Tam też stosowany był specyficzny, zgodny z tradycją malarstwa chińskiego, kanon prezentacji postaci: profil, en face i 3/4. Twarz przeważnie ukazana bywa profilem, ale klowni, „twarze malowane" i demony demonstrują 3/4 twarzy, natomiast święci buddyjscy i bogowie występują en face.

Podobnie jak w innych tradycyjnych formach teatru lalkowego, również w azjatyckim teatrze cieni lalki prowadzi w zasadzie jeden animator, który często również recytuje tekst, gra na instrumencie i śpiewa. Ciekawe, że np. w Indonezji ekran ustawiany był pośrodku widowni. Z jednej strony ekranu znajdował się lalkarz wraz z lalkami i orkiestrą. Na tę stronę patrzyli mężczyźni, zaś po drugiej stronie kobiety oglądały cienie. Wspominając o Indonezji, warto zauważyć, że określające różne rodzaje tradycyjnego teatru (niekoniecznie lalkowego) słowo wayang oznacza cień. Wskazuje to na cienie jako najstarszą i zarazem najbardziej popularną formę teatru w tym kraju.

W Europie teatr cieni pojawił się prawdopodobnie dopiero w II połowie XVIII w. za sprawą wracających z Chin francuskich misjonarzy. Wówczas to w Paryżu i Marsylii grane były przedstawienia zwane jako Ombres Chinoises czyli Chińskie cienie. Tak wielkiej popularności jak w Azji jednak teatr ów na naszym kontynencie nigdy nie zyskał. I dziś trudno znaleźć w repertuarach teatrów lalek przedstawienia

wyłącznie cieniowe. Częściej stosuje się takie formy wplecione w inną konwencję plastyczną, by ukazać coś, co rozgrywa się w jakiejś odmiennej rzeczywistości: wyobraźni, snu, wspomnień itp. Choć obecnie zastępowane są coraz powszechniej przez tzw. projekcje multimedialne. W tego typu przypadkach w odbiorze widza zdaje się niemalże zacierać granica między teatrem a filmem animowanym, mimo że formalnie różnica jest oczywista – teatr w przeciwieństwie do filmu ma miejsce, gdy uczestniczy w nim tu i teraz żywy człowiek, zarówno aktor jak i widz. Niewątpliwie forma filmowa i teatralna zdają się na siebie oddziaływać.

Odwołam się więc na zakończenie do wielokrotnie nagradzanego na festiwalach teatru cieni „w czystej postaci", jaki około 20 lat temu zaprezentowała grupa młodych twórców pod szyldem Teatr Okno. I zacytuję tu, niczym niektórzy profesorowie, a nawet papieże, siebie samego: Sztuka Federica Garcii Lorki „Romans Perlimplina i Belisy" opatrzona została przez autora podtytułem „Rycina erotyczna w trzech obrazach". Pomijając ilość obrazów, owo określenie „rycina erotyczna" wydaje mi się najbardziej przystające do wyreżyserowanego przez Krzysztofa Zemłę przedstawienia. Konsekwentnie zastosowano tu jednolitą konwencję – teatru cieni. A że dzieje się wszystko na niewielkim prostokątnym ekranie, słowo rycina odnieść można przede wszystkim do ogólnego obrazu przedstawienia. Całkiem słuszne będzie też skojarzenie z filmem animowanym. Akcja

rozgrywa się bowiem w kilku planach – od ogólnego aż do zbliżenia, detalu. Tak jakby była opowiadana różnymi ujęciami kamery. Tu nasze oko podąża, jak w kinie, za spojrzeniem twórców (…). I tak drugi obraz, nazwany Noc poślubna, rozpoczyna się od jednolitej czerni ekranu, w której stopniowo uchyla się jasna szpara. To niby odsłanianie kurtyny, niby rozbieranie za chwilę przybierze kształt wielkiej dziurki od klucza. Klucz się wysunie, a w dziurce pokaże się równie duże, rozglądające się niebieskie oko. Zaraz potem i drugie. Para oczu ustawia się i w poziomie, i w pionie, chcąc wyłowić jak najwięcej z tego, co ma miejsce za drzwiami. Przybliża się i oddala, a przez utratę ostrości mętnieje, mąci się pod wpływem ujrzanych obrazów. Kiedy znika, okaże się, co zobaczyła lub co chciała zobaczyć – niczym odbicie w źrenicy oka (tak ma się to w proporcjach) pokaże się w dziurce malutkie łóżko z oddającą się erotycznej ekstazie Belisą.

Chyba w Supraślu można jeszcze to zobaczyć…

Bliskie nieśmiertelności

Tuż po ostatnich wyborach prezydenckich w naszym kraju na facebooku udostępniany był graficzny obrazek przedstawiający dwóch eleganckich panów stojących każdy przy swojej mównicy i wskazujących rękami jeden w kierunku drugiego. Ich niewielkie postaci usytuowane zostały na tle okazałej teatralnej kurtyny, zaś od ich rąk, nóg i głów ku górze ciągnęły się nici trzymane przez dwie wielkie, dość demoniczne dłonie – lewą i prawą. Opatrzono to podpisem: *„Gdyby wybory mogły coś naprawdę zmienić, już dawno by ich zakazano"*. Nie przywołuję wszak tego obrazka jako politycznego komentarza, lecz jako dowód na żywotność metafory marionetki.

Jest to zarazem jedna z najdawniejszych metafor. Mówi o prowadzeniu lalki przez jej manipulatora. Takie relacje między lalkarzem (*sutradharą*) i lalką (*sutraprota*) starożytni filozofowie indyjscy przyjęli jako metaforyczny obraz stosunków między Bogiem i człowiekiem. Człowiek zależny jest całkowicie od swego Stwórcy. Motyw ten wędrował odtąd poprzez literaturę Azji i Europy. Perski autor z XII wieku Omar Chayyam pisał:

Jesteśmy lalkami, a Niebo naszym lalkarzem.
W rzeczywistości, a nie w metaforze
Gramy na scenie losu
I jeden po drugim wracamy do skrzyni niebytu.

Zatem człowiek miałby być sutraprotą, wiszącą na nitkach i zależną od Boga lub od własnego losu – jakby powiedzieli ateiści. Europejczycy termin sutraprota zastąpili lokalnym jego odpowiednikiem – marionetka i rozważali, w jakim stopniu człowiek jest nią w rękach Boga. Pojemność tej metafory do naszych czasów znacznie się rozszerzyła i posługujemy się nią dzisiaj w odniesieniu do różnych form warunkujących zakres czyjejś wolności i samodzielności.

Świat sportu za królową wszelkich dyscyplin uznaje lekkoatletykę. I wcale nie dlatego, iż cieszy się ona największą popularnością wśród kibiców czy samych sportowców. Wiadomo przecież, że tak nie jest. Tytuł ten zawdzięcza raczej swej bardzo długiej historii. Podobnie i w teatrze lalek marionetką posługuje się dziś dość wąskie grono animatorów, lecz ze względu na znamienitą przeszłość można ją nazywać królową lalek.

W samej metaforze marionetki zaznaczona jest zasada jej poruszania – za pomocą nici. W okresie antyku do animowania stosowano nitki przewleczone wewnątrz lalki. Ich końce znajdowały się u spodu lalki, zatem lalkarz jedną ręką podtrzymywał lalkę, zaś drugą pociągał za nici. Była to więc lalka prowadzona od dołu. W średniowieczu lalkarze używali, choćby w bardzo popularnych pokazach rycerskich, tzw. marionetek a la planchette. Nitki ich biegły poziomo, jak gdyby przeszywając korpus i kończyny lalki. Lalka taka wymagała prowadzenia z boku,

przy czym jedną postać animowały dwie osoby. Od wielu już stuleci aż do dnia dzisiejszego stosuje się natomiast sposób prowadzenia od góry. Można więc zauważyć wyraźny proces swoistej „ewolucji" w zasadach animacji marionetki – od dołu ku górze.

W tym odgórnym prowadzeniu lalki stosuje się zasadniczo dwie metody – za pomocą drutu (lub drutów) albo nici (sznurków). Ta pierwsza, wcześniejsza, używana jest dotąd w lalkach określanych mianem sycylijek ze względu na popularność, jaką zyskały właśnie na Sycylii. Różniącymi się nieco od włoskich – w szczegółach sposobu konstrukcji i animacji – marionetkami posługują się również w swym tradycyjnym teatrze lalkowym Belgowie. Metodę drugą zaczęto wprowadzać dopiero w XIX w., kiedy to teatry lalek sięgnęły po repertuar melodramatyczny. Uproszczony, a w jakimś sensie umowny, ruch i gest lalki na drucie nie mógł sprostać modnemu wówczas na scenach naturalizmowi czyli jak najwierniejszemu, niemal „fotograficznemu" odtwarzaniu rzeczywistości. Element nośny lalki – drut zastąpiony został więc taką ilością nici, by miała ona możliwość jak najlepszego naśladowania żywego aktora choćby poprzez poruszanie ustami, przewracanie oczami, umiejętność wyciągania szpady, krzyżowania nóg itp. Był to niewątpliwie ogromny postęp techniczny.

I marionetka jest chyba rzeczywiście najtrudniejszą konstrukcyjnie lalką w teatrze. Wbrew pozorom nie ilość nici, które można mocować do każdej

praktycznie części lalki, decyduje o swoistej „zgrabności", płynności jej ruchów. Jak podkreślają nieliczni już dziś konstruktorzy marionetek, istotą jest wyważenie i znalezienie środka ciężkości. Decyduje o tym i wielkość, i ciężar poszczególnych elementów, i wreszcie długość nici. Mówi się, że duszą marionetki jest tzw. krzyżak, do którego na rozmaite sposoby – bezpośrednio, bądź poprzez rodzaje drążków, dźwigni, przelotek – podwieszane są nici. Owo jakoby „centrum dowodzenia" znajduje się w rękach lalkarza i od jego umiejętności koordynacji i precyzji działania zależy jakość osiąganych efektów.

W teatrze, gdy animator ma być niewidoczny dla widza, scena marionetkowa wymaga również specjalnych konstrukcji umożliwiających sprawną animację. Za dekoracją buduje się więc specjalny pomost, z którego aktorzy od góry prowadzą lalki.

Zapewne z powodu złożoności kwestii technicznych dziś marionetkę częściej można spotkać w rękach wędrownego lalkarza-solisty niż w teatrze. Owi uliczni „kuglarze" nie ukrywają się za dekoracyjnymi parawanami, lecz starają się przyciągnąć uwagę przypadkowego zazwyczaj widza przede wszystkim precyzją animacji. Pokazy takie mają zazwyczaj komiczny charakter np. kiedy lalka jakby świadomie, poprzez kontakt z jej animatorem usiłuje go naśladować, czy wręcz przeciwnie – działać do niego w kontrze, jakby z nim się spierając.

Okres rzeczywistego królowania marionetki, kiedy grano nią powszechnie tematy wzniosłe,

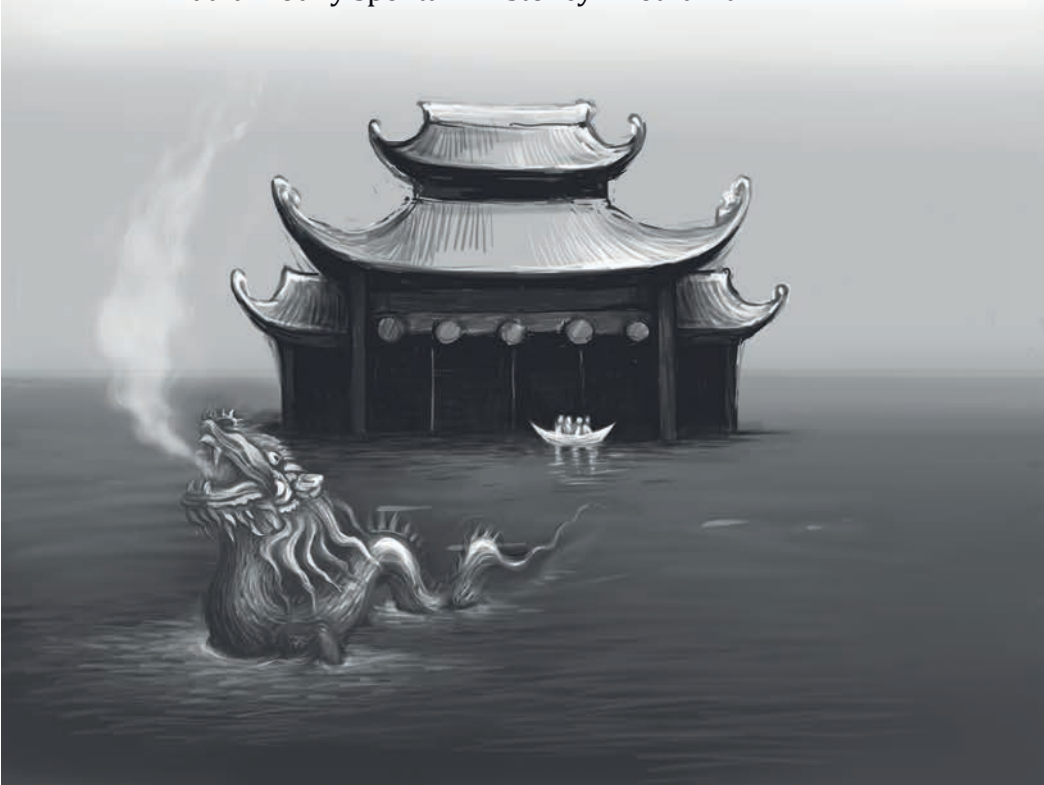
wzruszające czy komiczne jakby minął. Jednak tu i ówdzie potrafi jeszcze urzec. Podobnie jak Marek Waszkiel w jednym ze swoich artykułów* zacytuję na koniec Josepha Conrada: *„Marionetki są piękne. Ich niewzruszoność w miłości, w zbrodni, w radości, w smutku – jest heroiczna, nadludzka, fascynująca. Sztywna gwałtowność, z jaką rzucają się na siebie, by się objąć lub walczyć ze sobą, to istna rozkosz do oglądania… Kocham marionetki, pozbawione życia, a tak bliskie nieśmiertelności".*

* *https://www.marekwaszkiel.pl/2020/04/01/marionetki-operowe-polska-perspektywa/*

Basen zamiast sceny

Większość lalkowych „wynalazków" rodem z Azji przyjęła się również – modyfikowana do potrzeb różnych kultur – na innych kontynentach. Nie wszystkie jednak. Do takich egzotycznych wręcz wyjątków zaliczyć należy wietnamskie lalki na wodzie. Ta forma teatralna jest tak oryginalna, że stała się kulturalną wizytówką Wietnamu. W Hanoi stanowi obecnie jedną z najpopularniejszych atrakcji dla turystów.

Nie dane mi było dotąd, aby tam dotrzeć, jak też nie trafiłem na którymś z teatralnych festiwali na taki teatr. Do opisania tego zjawiska posłużę się zatem fragmentami, znalezionej na interesującym blogu podróżniczym LosWiaheros.pl, relacji aktorki i podróżniczki Alicji Rapsiewicz, która oglądała wodny spektakl w stolicy Wietnamu.



„Nie można powiedzieć, że kurtyna idzie w górę, bo jej tu nie ma. Sceny również nie ma, zastępuje ją basen wypełniony po brzegi wodą. Z boku tej nietypowej, wodnej sceny jest miejsce dla muzyków i to właśnie oni rozpoczynają przedstawienie. Ubrani w barwne, tradycyjne stroje, zasiadają przy swoich instrumentach i dla wprowadzenia odpowiedniego nastroju prezentują kilka utworów muzycznych. Po tym wstępie na widowni zapada ciemność, a nad wodną sceną zapalają się kolorowe światła.

Teraz widzimy w pełnej krasie scenografię, którą tworzy kilka bambusowych ekranów, uwieńczonych dachem z dekoracjami typowymi dla pagody. Przedstawienie składa się z krótkich kilkuminutowych scenek, a całość trwa około godziny. Każda scenka, to osobna historia, zwykle ukazująca sceny z życia wsi. Widzimy m.in. rolników pracujących w polu ryżowym, walkę byków, zawody pływackie, tańczące dziewczęta, czy walkę smoków ziejących ogniem. Akcja toczy się płynnie, czasem bardzo szybko, a czasem w spokojniejszym tempie, ale wszystko jest jasne i nie trzeba znać języka wietnamskiego, aby spektakl zrozumieć. Wszystko to, odgrywane jest przez małych drewnianych „aktorów". Animatorzy ukryci są za bambusowymi ekranami, a lalki pojawiają się na scenie płynnie wysuwając się zza ekranów lub nieoczekiwanie wyskakując z wody. Każda lalka umieszczona jest na długim drągu zanurzonym w wodzie, drugi jego koniec trzyma aktor, który animuje lalką. Jest

to zapewne duży wysiłek fizyczny, który w dodatku wymaga wyczucia i finezji. Każda lalka jest osobnym dziełem sztuki. Niektóre z nich są bardzo proste, jak statyczne figurki, ale niektóre mają skomplikowaną budowę i przystosowane są do wykonywania rozmaitych trików. Mierzą od 30 do 100 cm i ważą od 1 do 5 kg (podobno). Lalki są bardzo kolorowe i świetnie prezentują się na tej nietypowej scenie.

Teatr lalek na wodzie ma bardzo starą i bogatą tradycję. Nie można określić do końca jego korzeni, jednak na pewno to wieś wietnamska, zwłaszcza w rejonie rzeki Czerwonej na północy kraju, zachowała i pielęgnowała tę tradycję przez wiele wieków. Pierwsze wzmianki o lalkarstwie wodnym pochodzą z XII wieku, ale uważa się, że teatr powstał długo wcześniej i jest powiązany z rytuałem religijnym.

Rolnicy uprawiający ryż, modlili się do rozmaitych bóstw o obfite plony i deszcz, od którego mocno zależał rezultat ich pracy. W tym celu podczas świąt i festynów wiejskich odprawiano rytuały związane z wodą m.in. mycie posągów Buddy, czyszczenie świątyń, wyścigi wioślarskie i pływackie oraz teatr lalek na wodzie.

Przedstawienia były odgrywane na jeziorach, bagnach i innych naturalnych akwenach, często wśród rosnących tam roślin, które stanowiły naturalną scenografię. Inspiracją do przedstawianych historii były

rozmaite techniki uprawiania ryżu, zajęcia dnia powszedniego, tradycje i zwyczaje wiejskie oraz zabawy.

Nie istniało pojęcie profesjonalnego teatru lalek na wodzie w sensie biznesu, który jest źródłem dochodu, gdyż była to tradycja rodzinna przekazywana z pokolenia na pokolenie. Początkowo lalkarzami byli tylko mężczyźni, ponieważ uważano, że kobiety są za słabe fizycznie, aby animować ciężkimi lalkami, a poza tym obawiano się, że mogą one zdradzić tajniki sztuki lalkarskiej rodzinie męża.

Sekretem była również technika budowania lalek, zwłaszcza tych trikowych, a ponieważ wykonywano je własnym sumptem, starano się używać jak najtańszych materiałów. Idealnie nadawało się w tym celu rosnące przy jeziorach i stawach drzewo figowe, które łatwo poddaje się obróbce i jest lekkie. Proste formy były rzeźbione przez niedoświadczonych rzemieślników, ale te bardziej wyszukane potrzebowały wprawnej ręki fachowca. Każda lalka była jednak unikatowym egzemplarzem, dziś produkuje się je niemalże masowo jako pamiątki dla turystów".

Do relacji tej dołączone są zdjęcia, zachęcam więc, by zajrzeć na stronę* i przekonać się, jak barwne są to widowiska. Autorka powyższego tekstu zamieściła tam również bardzo ciekawy reportaż teatralny z Jawy†. O jawajkach wprawdzie już w moim cyklu było, ale ta relacja „na żywo" ukazuje, czym faktycznie jest teatr lalek w tamtej kulturze i jakim prestiżem społecznym cieszy się artysta-lalkarz. A przy okazji może uda się poczytać o innych interesujących zjawiskach kulturalnych w różnych częściach świata? Wszak podróże, nawet te nie przeżyte osobiście, jednak kształcą.

* https://www.loswiaheros.pl wietnam/358-wietnamski-teatr-lalek-na-wodzie

† https://www.loswiaheros.pl indonezja/390-wayang-golek-lalki-jawajskie

Otwieranie wachlarza

Obecnie w Polsce kształcenie aktorów-lalkarzy odbywa się w dwóch uczelniach teatralnych – w Białymstoku i Wrocławiu, a czteroletnie studia obejmują m.in. naukę animacji kilku rodzajów lalek. Można też zostać zawodowym lalkarzem, opanowawszy tę sztukę jako adept w teatrze, a następnie zdając egzamin przed specjalną komisją.

Wręcz niewiarygodnie wydaje się więc nam, że ktoś jest w stanie poświęcić dziesięć lat na naukę animacji nóg lalki i następnych dziesięć czy piętnaście na animację jej lewej ręki. A po kolejnych wielu latach praktyki zostać głównym – tym od głowy i prawej ręki – aktorem. Ta edukacja odbywa się w systemie mistrz – uczeń i rozpoczyna w wieku piętnastu lat, zaraz po zakończeniu gimnazjum.

Aż takie dążenie do perfekcyjności możliwe jest chyba tylko u Japończyków, którzy ponadto potrafią być niezwykle precyzyjni i zgrani we wszystkim, co jest wykonywane zbiorowo. Jakiej bowiem harmonijności działania wymaga prowadzenie jednej lalki przez trzy osoby! W tradycyjnym teatrze japońskim bowiem każda lalka animowana jest przez trzech aktorów, ubranych na czarno, z zakapturzoną głową. Czarny kolor w tamtej kulturze symbolizuje nicość, a zatem lalkarze ubrani na czarno są jakby niewidzialni. Najważniejszy jest pierwszy animator, który lewą ręką ożywia korpus i głowę lalki. Natomiast ręką prawą animuje prawą rękę postaci. Zdarza się

jednak, że właśnie pierwszy aktor nie jest podczas spektaklu zakapturzony, lecz występuje w kimonie z rodowym emblematem oraz hakamie, czyli luźnych spodniach, co oznacza, że opanował perfekcyjnie swój fach i dostąpił zaszczytu grania z odsłoniętą twarzą, by była ona rozpoznawalna. Nawet jeśli aktor gra z odkrytą twarzą, wówczas jego mimika i gestykulacja muszą się idealnie zgrać z ruchem lalki. Nie mogą od niej odwracać uwagi widza.

Lalki mają dość złożoną, skomplikowaną budowę, konieczną by osiągnąć efekt bardzo dokładnego naśladowania ruchów, gestykulacji i mimiki człowieka. Na jej konstrukcję składają się m.in. nici, żyłki, specjalne bloki, dźwignie, blokady, które uruchamiają lub zatrzymują ją niemal w każdym jej stawie. Dzięki temu porusza ona nie tylko rękami czy nogami, lecz także palcami, nadgarstkami, ustami, oczami, a nawet brwiami. Niezwykle precyzyjna, zsynchronizowana animacja powoduje, że lalki bardzo swobodnie poruszają się w scenicznej przestrzeni, zdolne wykonać każdą niemal czynność i wyrazić wszelkie stany emocjonalne – śmiech, płacz, czy smutek. Operowania tymi lalkami raczej nie ułatwiają ich parametry. Mierzą przeciętnie ok. 120 centymetrów, a niekiedy blisko 1,5 metra, ważą zaś od 6 do 20 kilogramów. O wadze tej decyduje nie tylko wielkość lalek i ich konstrukcja, ale też bardzo ozdobne, kilkuwarstwowe stroje. Mniejsze i lżejsze są postaci kobiece. Aktor prowadzący głowę często zakłada specjalne, podwyższone przez koturny o 20-50 cm, buty, aby łatwiej mu było animować lalką.

Taka forma lalek i sposób ich animacji zostały ukształtowane w XVIII wieku, choć w nieco mniej rozbudowanej postaci istniały już znacznie wcześniej. I jak niemal wszędzie swe źródła wywodziły z ilustrowania opowieści o charakterze religijnym. Od imienia księżniczki, bohaterki popularnego wówczas opowiadania, w wieku XV sztukę opowiadaczy nazwano joruri. Na początku XVII w. dokonało się jej połączenie ze sztuką lalkową. Powstał wówczas teatr ningyo shibai (*ningyo* – lalka, *shibai* – opowiadanie), inaczej zwany *ningyo joruri*. I tak bywa określany niekiedy jeszcze i obecnie, choć używaną powszechnie nazwą jest *bunraku*. Wzięła się ona od nazwiska wybitnego lalkarza Bunraku-ken II z Awaji, który na początku XIX w. założył w Osace istniejący do dziś teatr Bunraku-no-shibai. To jeden z dwóch, oprócz Tokio, głównych ośrodków, gdzie z iście japońską pieczołowitością kultywuje się tradycyjną sztukę bunraku.

Operowanie dużymi lalkami wymaga też odpowiedniej przestrzeni. Scena bunraku jest – jak na teatr lalkowy – bardzo duża, bo mierzy aż 12 m szerokości, 5 m wysokości i 9 m głębokości. Do tego dochodzi jeszcze, po lewej stronie, wysunięta ku widowni mała scena obrotowa przeznaczona dla kantora i akompaniatora.

Jak bowiem w wielu tradycyjnych formach lalkowych Wschodu, głos jest niejako oddzielony od formy, w tym znaczeniu, że nie wydaje go animator. Ów recytator pełni ważne funkcje, gdyż wygłasza tekst sztuki, odtwarzając głosy wszystkich postaci. Zatem

skala jego ekspresji głosowej musi być bardzo bogata. Naśladuje głosy płączących kobiet, groźnych rycerzy, rozkazy panów i lamenty sług itd. Wspomagany jest w tym przez grającego na trzystrunowym instrumencie zwanym *shamisen*.

Sztuka bunraku pielęgnuje określony kanon piękna pochodzący z najbardziej znanego okresu Japonii, z czasów jej rozkwitu, czyli Edo, znanego nam choćby z filmów samurajskich. Np. klasyczna gejsza ma wysoko upięte włosy, a w nich szpilki. Kolor biały jest kolorem żałoby, a także przynależy bohaterom negatywnym. Istotna w tym kanonie jest również mimika lalki i tak np. najsłynniejszą postacią kobiecą jest tzw. kobieta-śnieg o czarnych zębach, podniesionych brwiach i biało-błękitnej twarzy, będąca odpowiednikiem *femme fatale*.

Wątkami dramatycznymi zwykle są perypetie miłosne dotyczące któregoś z japońskich rodów, historie zaczerpnięte z dziejów Japonii, z czasów krwawych walk o władzę. Wystawiane są m.in. sztuki znakomitego dramaturga, rzec można japońskiego Szekspira, Chikamatsu Monzaemona żyjącego w latach 1653-1724.

Piękne w swej formie, pełne ekspresji i finezji widowisko bunraku jest jednak – poprzez bogatą symbolikę – w pełni zrozumiałe tylko dla publiczności znającej tamtejszą kulturę. My możemy podziwiać jego uroki czy kunsztowność. Podejmowano i w polskich teatrach próby zastosowania podobnych form, jednak w stopniu znacznie uproszczonym. Wszakże lalki prowadzone przed sobą przez dwóch animatorów, a czasem nawet jednego, lecz ubranego na czarno i grającego bez parawanu, a więc widocznego dla widza, określane są w środowisku lalkarskim jako lalki bunraku lub „bunrakówki".

Kulturowa, wręcz mentalna bariera między nami a Japończykami jest jednak bardzo mocna, o czym niech świadczy choćby poniższy fragment zapisków wybitnego polskiego krytyka teatralnego Jana Kotta:

„Jak wyjeżdżałem do Japonii po raz drugi, dostałem małe stypendium w Ameryce na bardzo dziwny temat «Semantyka wachlarza». Semantyka to jest, można powiedzieć, po prostu język wachlarza, czy mowa wachlarza. Bo wachlarz w teatrze japońskim jest nie tylko środkiem ekspresji, przedłużeniem ciała i rąk, ale ma swoje wartości jakby poznawcze, mówi różne rzeczy. Mówi i o pejzażu, i o górach, morzu, dolinach, jest wmieszany w akcję. I w jakiś sposób miałem napisać o tej mowie japońskiego wachlarza. Nie było to łatwe. Za moim drugim pobytem w Japonii poprosiłem wśród znajomych, wielkiego aktora japońskiego z teatru Nõ, żeby mnie nauczył ruchów wachlarza. Brałem u niego lekcje. Po trzech tygodniach powiedział, że takiego niezdolnego ucznia nie miał nigdy w życiu. Nauczył mnie w trzy tygodnie otwierać wachlarz. Mówił, że mógłby mnie nauczyć zamknąć wachlarz, ale na to było potrzeba jeszcze trzech tygodni…"

Twarz teatru

Zżyliśmy się już po trosze z maseczkami. Mają nas zasłaniać i chronić. Ich funkcje są oczywiste, ale i ograniczone, choć niektórzy próbują je np. upiększać. I tak pozostaną jednak tylko maseczkami, a nie maskami. Gdyż pojęcie maski kryje w sobie wiele więcej znaczeń, co zostało wypowiedziane w licznych rozprawach, teoriach i tekstach literackich. Z tych ostatnich pozwolę sobie przypomnieć fragment znanego utworu Edwarda Stachury:

„Życie to jest teatr, mówisz ciągle, opowiadasz;
Maski coraz inne, coraz mylne się nakłada;
Wszystko to zabawa, wszystko to jest jedna gra…
(…) Życie to nie teatr, ja ci na to odpowiadam;
Życie to nie tylko kolorowa maskarada…”

Skojarzenie teatru z nakładaniem maski czy nakładania maski z teatrem zdaje się oczywiste, skoro jest ona powszechnie stosowanym jego symbolem. Maska bowiem pozwala stać się na moment kimś innym. To zakrywanie twarzy odgrywa dwoistą rolę. Z jednej strony ukrywa prawdziwą tożsamość osoby, która ją zakłada. Z drugiej – umożliwia przeobrażenie, przyjęcie całkiem nowego oblicza, czy to ludzkiego, zwierzęcego czy związanego z rzeczywistością nadprzyrodzoną. Zatem emblemat ów wskazuje nie tylko na ogólną specyfikę teatralnej kreacji, którą

charakteryzuje wcielanie się w różne postaci, różne „twarze", ale też odnosi się do źródeł teatru.

Używane w podobnych formach w różnych językach słowo *maska* wywodzi się z języka arabskiego, gdzie oznaczało błazna, żart, dowcip, ironię, a także – w pokrewnej formie – coś zmienionego, przekształconego. Starożytni Grecy na zakrycie twarzy umożliwiające odgrywanie jakiejś roli używali terminu *prósopon*, Rzymianie posługiwali się pojęciem *persona*, któremu w XX w. Carl Gustav Jung nadał znaczenie metaforyczne jako masce przybieranej przez człowieka w kontaktach społecznych.

W tradycji europejskiej za prototyp wszelkich masek – zarówno rytualnych, jak i teatralnych – można uznać maskę Dionizosa. Obrzęd i teatr były podstawowymi miejscami stosowania maski. W obrzędzie stanowiła ona jakby łącznik między światem żywych i światem zmarłych albo przedstawiała istoty nadprzyrodzone wywierające wpływ na życie człowieka. Jej użycie w teatrze to dla widza czytelny sygnał rozdzielenia aktora od kreowanej przez niego postaci oraz znak określonych jej cech. Wywodzący się z obrzędów religijnych teatr w starożytnej Grecji i w antycznym Rzymie był teatrem maski. W Europie obrzędowa funkcja maski dawno zanikła, natomiast w kolejnych wiekach jej stosowaniem wyróżniła się szczególniej, od połowy XVI do XVIII w., komedia dell`arte. Zainteresowanie maską powróciło w XX w. za sprawą twórców Wielkiej Reformy Teatru m.in. Edwarda Gordona Craiga, Wsiewołoda Meyerholda, czy Bertolta Brechta.

W Polsce obrzędowa funkcja maski najwyraźniej zaznaczyła się w kultywowanej do dziś tradycji ludowej, szczególnie w zwyczajach kolędniczych. Popularne w wielu regionach kraju są Herody, w których operuje się przeważnie maskami zwierzęcymi. A każdemu chyba znana jest, otwierająca korowód postaci, maska turonia – fantastycznego, rogatego zwierza z kłapiącą paszczą. (To za nim kroczą w maskach diabeł, Cygan, Żyd i cała reszta).

Do dzisiaj maska jest używana w tradycyjnych teatrach Dalekiego Wschodu, jak choćby w japońskim teatrze nō. Na indonezyjskiej wyspie Bali zachowała również swój obrzędowy charakter, co obrazuje fragment recenzji prof. Mirosława Kocura z występu balijskiego teatru w Polsce:

„Maska to skuteczne narzędzie transformacji. Dowiódł tego, należący do największych tancerzy na wyspie, mistrz I Made Djimat, pochodzący ze sławnej wioski artystów Batubulan. Jest też wyświęconym kapłanem – wolno mu więc wykonywać Topeng Pajegan, taniec solowy w maskach. To jeden z najświętszych obrzędów na Bali. Topeng Pajegan wykonywany bywa często dla odpędzenia złych demonów. Słowo pajegan Balijczycy wiążą etymologicznie z wyrazem jagan – strażnik. W widowisku najważniejsze są maski. Żeby maska miała moc przemieniania, musi być wyrzeźbiona ze specjalnego gatunku drzewa, narodzonego z kropli nasienia, które upuścił bóg Siwa podczas testowania wierności swej żony. Trzeba też znaleźć odpowiedni

pień z naturalnym zgrubieniem, czyli drzewo brzemienne. Od takiego drzewa należy wyprosić rytuałami i ofiarami zgodę na zadanie rany. Potem w dzień pomyślny ciosa się ręczną siekierką wystający kawałek pnia. Rana na drzewie nigdy się nie zagoi...

We Wrocławiu Mistrz Djimat przeobrażał się kolejno w dziesięć postaci. Wszystkie transformacje odbywały się na scenie, na oczach publiczności. Każda nowa maska radykalnie odmieniała ciało tancerza, uwięzione w mało wygodnym kostiumie, z mieczem usztywniającym plecy. Balijczycy wierzą, że herosi i bogowie nie wstępują w performera, ale w maskę. Artysta użycza wprawdzie swego ciała i głosu, lecz sam jest podczas performansu nieobecny. Nikt na świecie nie popada w trans tak łatwo i tak błyskawicznie, jak Balijczyk".

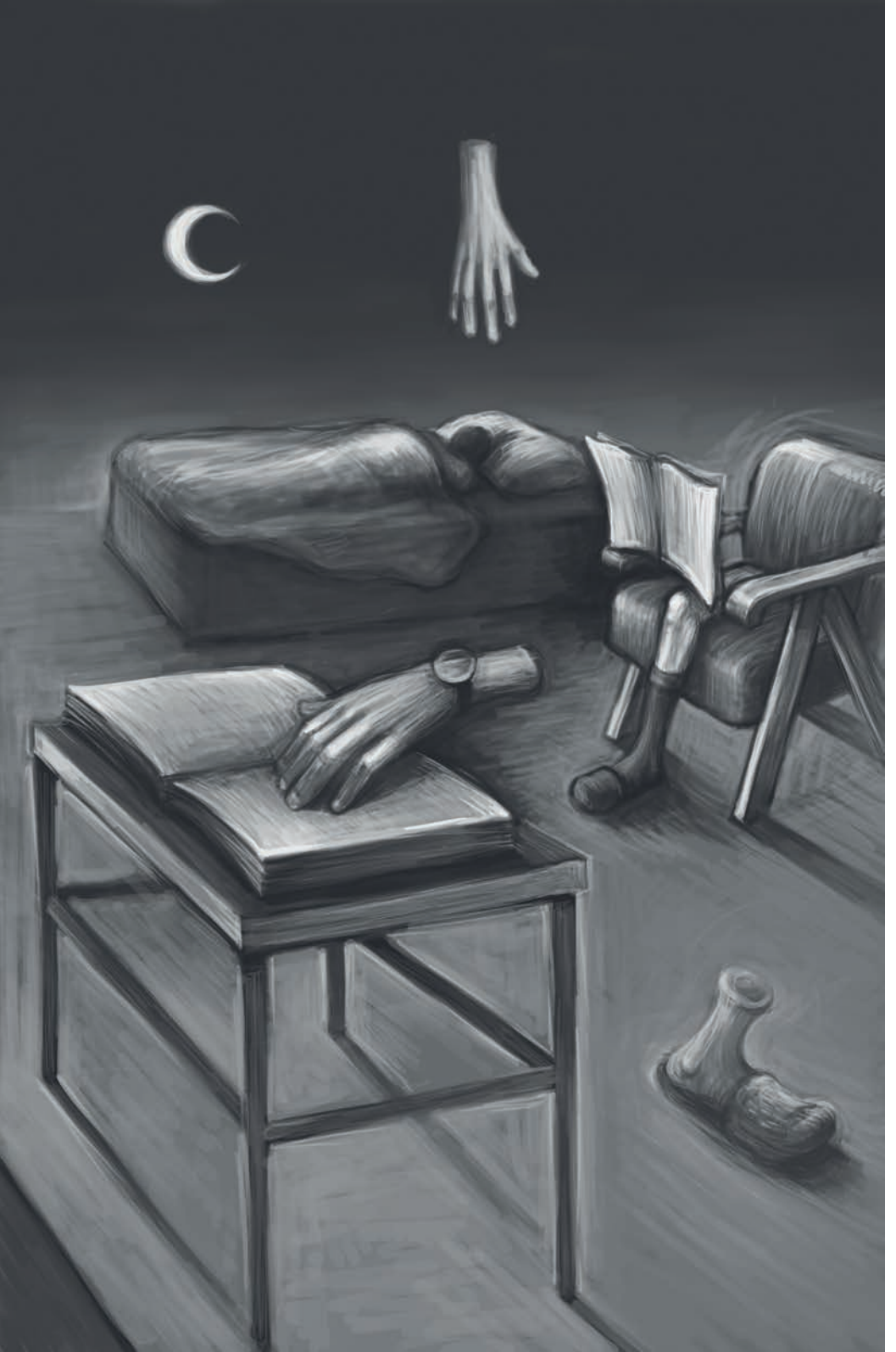
Różnorodność, zmienność i całe piękno tej formy teatru w inny sposób wyrażają tradycyjne maski syczuańskie. Jedną z atrakcji turystycznych tej chińskiej prowincji są pokazy tańców z ich użyciem. Zaskoczeniem dla oglądających jest błyskawiczna, wręcz niedostrzegalna dla ludzkiego oka, zmiana twarzy maski, dokonująca się dzięki użyciu specjalnych ukrytych (i też strzeżonych tajemnicą) mechanizmów.

Taka postać maski staje się bliska, nie tylko konstrukcyjnie, teatralnym lalkom. Każda maska sceniczna jest przecież – dzięki działaniu aktora czy tancerza – kreatywnym ożywieniem martwej formy. A często i sam aktor, poprzez nałożenie kostiumu i maski przeobraża się jakby w lalkę. To przebranie wymusza też na nim znalezienie odpowiedniego, zazwyczaj mocno przerysowanego, nienaturalnego ruchu. I nader często mają tu zastosowanie zasady pantomimy. Z operowania maską sceniczną zasłynęła w II połowie ubiegłego stulecia krakowska „Groteska", gdzie jej twórcy, Zofia i Władysław Jaremowie we współpracy z Kazimierzem Mikulskim realizowali m.in. sztuki Konstantego I. Gałczyńskiego, Andrzeja Bursy, Sławomira Mrożka czy Tadeusza Różewicza. Scenografie K. Mikulskiego charakteryzował łatwo rozpoznawalny styl – łamiących naturalne, a zbliżonych do lalek, proporcje – dużych masek-głów. Było to więc jakby połączenie w jednej osobie lalki i aktora. W ówczesnej nazwie „Groteski" znajdowało się określenie: Teatr Lalki, Maski i Aktora. Można z tego wysnuć wniosek, że owi twórcy traktowali funkcję maski jako formę pośrednią między teatrem czysto aktorskim a lalkowym. A może jako łącznik między jednym i drugim?

Słynny francuski aktor, mim i reżyser Jean-Louis Barrault sformułował frapującą maksymę:

„Mapa geograficzna osoby znajduje się na jej twarzy. Za pomocą maski usuwa się ją, a jednocześnie rozciąga na całe ciało. W ten sposób twarz ma 180 cm".

I taka jest twarz teatru.



Wolność ręki

Widzom festiwali teatrów lalek nietrudno zauważyć, że prezentowane spektakle operują bardzo zróżnicowanymi środkami wyrazu. Jakby trwało jakieś intensywne poszukiwanie wciąż nowych, zaskakujących sposobów artystycznego przekazu. Tę inwencję zapewne zapoczątkował i wyzwolił swoisty „ferment" twórczy związany z nowymi prądami w sztuce XX wieku, takimi jak choćby abstrakcjonizm czy surrealizm, burzącymi dotychczasowe przyzwyczajenia i normy. Wdrażanie tych awangardowych stylów w teatrze nazwano Wielką Reformą, a nawet rewolucją sceniczną. Cechowało ją generalnie wyjście poza klasyczną scenę „pudełkową", w jaką na dobrych kilka stuleci ukształtowała się przestrzeń teatralnych spektakli. Przejawiało się to przekraczaniem scenicznej rampy oddzielającej aktorów od widowni, czy innym, otwartym układem przestrzennym – aż po pełne rozmachu przedsięwzięcia plenerowe.

Owa rewolucyjna fala od połowy ubiegłego stulecia zaczęła się coraz szerzej wdzierać również do teatrów lalkowych, przełamując ustalone kanony scenicznej iluzji. W dotychczasowej praktyce scenę konstruowano bowiem tak, by ukryć działającego na niej animatora, co miało sprawiać wrażenie jakby samoistnego, podobnego ludzkiemu życia lalki. W teatrach marionetek lalkarz poruszał się po ukrytym za dekoracją pomoście, natomiast

w przypadku lalek prowadzonych od dołu – pacynki, kukły czy jawajki – ową zasłaniającą funkcję spełniał parawan. Owszem, zdarzały się solowe popisy marionetkarzy, którzy nie kryli się za jakimkolwiek parawanem, ale też trudno było je traktować jako teatralne spektakle. Jedynie w dalekiej Japonii, w omawianym już tutaj teatrze bunraku, operujący lalkami byli widoczni dla widza. W kulturze japońskiej zresztą zdaje się nie istnieć pojęcie iluzji. I tak, dla przykładu, bardzo efektowne maski stosowane w teatrze nõ nie zakrywają dokładnie całej twarzy aktora właśnie dla podkreślenia, że mamy tu do czynienia ze sceniczną kreacją. Jest wielce prawdopodobne, że wraz z wielką fascynacją kulturami orientalnymi, jaka w XX wieku zawładnęła wielu europejskimi twórcami, odkryty został również ów japoński sposób animacji lalki.

Jego przeniesienie na grunt kultury europejskiej prowokowało zapewne do pragmatycznego uzasadnienia takiego wyboru animacji. Mogło to stanowić przyczynek do zastosowania konwencji „teatru w teatrze", gdzie grają swoje role i lalka, i aktor. Gdzie również nie ukrywa się „technik" owych kreacji. Tworzy się w ten sposób podwójną jakby rzeczywistość – akcji rozgrywającej się między postaciami lalkowymi i tymi, granymi przez aktorów. Godzi się w tym miejscu przypomnieć bodaj najbardziej znane zastosowanie owej konwencji w szekspirowskim „Hamlecie", gdzie w akcji sztuki pojawia się trupa aktorska mająca przywrócić równowagę emocjonalną Hamletowi, jednak królewicz wykorzystuje aktorów

do własnych celów. Umiejętnie wplata w oryginalną treść przedstawienia scenę przedstawiającą zbrodnię popełnioną przez Klaudiusza na jego ojcu. Znamiona scenicznej rewolucyjności nosiło natomiast „Wyzwolenie" Stanisława Wyspiańskiego, którego prapremiera miała miejsce w Teatrze Miejskim w Krakowie w 1903 r. Jego akcja w całości rozgrywa się bowiem na scenie i jest poniekąd zapisem teatralnej próby.

Powróćmy jednak do lalek. Stosowana dziś dość powszechnie „klamra" teatru w teatrze pozwala nie tylko uzasadnić funkcję sceniczną animatora, ale też daje szansę na wzbogacenie środków wyrazu i znaczeń poprzez budowanie dodatkowych relacji zarówno pomiędzy aktorami, jak też aktorem i lalką. Dla przykładu zacytuję tu fragment opisu jednego z autorskich przedstawień znamienitego holenderskiego artysty Henka Boerwinkela:

„Marionetka dostrzega prowadzące ją nici. Opiera się im, ciągnie ku sobie, ujawniając obecność rąk animatora. Wyrywa mu z rąk krzyżak i bezwładnie pada na ziemię. Ręce z ożywieniem wskazują na marny los niemądrej marionetki, ale za chwilę i one zwisają bezwładnie. Tymczasem lalka podnosi się z ziemi. Wykorzystuje krzyżak niczym inwalidzką kulę i, kuśtykając, wychodzi ze sceny".

(Henryk Jurkowski, „Metamorfozy teatru lalek w XX wieku", Warszawa 2002, s. 119).

Zauważmy, jaką rolę w tej krótkiej scence odgrywa ręka animatora. Zyskawszy dodatkowe znaczenia,

przestaje być już tylko technicznym narzędziem animacji. Metaforycznie rzecz ujmując, zostaje w jakimś sensie uwolniona od nici…

W krótkim, 10-minutowym filmie naszego wybitnego twórcy filmowej animacji Piotra Dumały p.t. „Wolność nogi" poszczególne części ciała śpiącego mężczyzny – nogi, ręce, tułów, głowa – nagle rozdzielają się, wychodzą spod kołdry i rozpoczynają samodzielne życie. Rankiem, na dźwięk budzika, wracają do łóżka i znów się scalają. Nie wszystkie jednak. Zaskoczony mężczyzna zauważa brak jednej nogi. Po bezskutecznych poszukiwaniach w mieszkaniu, ubiera się i wychodzi na ulicę, gdzie ukazuje się jego własna noga uciekająca przed tłumkiem beznogich inwalidów… Nie opowiem tu zaskakującego zakończenia, zachęcając (bo warto!) do obejrzenia*.

Przywołałem ten filmowy obraz, gdyż poniekąd koresponduje on ze swoistym „uwolnieniem" ludzkich kończyn w teatrze lalek. Samo odsłonięcie animatora i nadanie mu funkcji dramaturgicznych nie wyczerpuje możliwości jego roli na scenie. W poszukiwaniu nowych środków wyrazu zostały odkryte również możliwości kreowania postaci przy użyciu dłoni lub innych fragmentów ludzkiego ciała. Nieco umownie nazywane jest to teatrem rąk. Zmieniając choćby funkcje dłoni, można osiągnąć zadziwiające publiczność efekty. Takim wielkim zaskoczeniem, zwłaszcza dla widzów nie bywających na co dzień w lalkowych teatrach, było w ostatnich latach ubiegłego stulecia nagradzane na różnych festiwalach przedstawienie p.t. „Gianni, Jan, Johan, John, Juan" Teatru 3/4 Zusno. Założyciel i wykładowca studiów sztuki lalkarskiej w Białymstoku, Krzysztof Rau połączył tu we wspólnej ramie opowieści o życiu uniwersalnego Jasia szereg etiud, jakie w większości wymyśliły kolejne białostockie roczniki studentów, gdyż teatr rąk stanowił jeden z elementów programu dydaktycznego. W spektaklu tym epizody z życia tytułowego bohatera opowiadane były przede wszystkim dłońmi i nogami. Dla przykładu z konfiguracji kilku dłoni powstawała twarz owego Jana, Johna czy Juana, a odpowiednio ułożone palce tworzyły jej oczy i usta. Wygięty grzbiet pleców stawał się brzuchem, ręka w czarnej pończosze lub z podwiązką – nogą itp. Czasem do opowieści dołączały również stopy i kolana. Wykorzystana tu została olbrzymia paleta możliwości takiej formy teatru.

Najważniejszą rolę zdaje się tu odgrywać wyobraźnia, pozwalająca widzieć i stwarzać nowe skojarzenia, znaczenia, sensy. W takim ujęciu teatr lalek nabiera tak pociągających walorów niejednoznaczności, metafory, poetyckości…

Nie masz to jak wolność ręki!

* https://www.youtube.com/watch?v=Lf0bAIxfXS4.

„Nieprzecedzone" bogactwo

„Jakże się cieszę,
że jesteś niebem i kalejdoskopem,
że masz tyle sztucznych gwiazd,
że tak świecisz w monstrancji jasności,
gdy podnieść twoje wydrążone
pół-globu
dokoła oczu,
pod powietrze.
Jakżeś nieprzecedzona w bogactwie,
łyżko durszlakowa!"

Ten wiersz Mirona Białoszewskiego (1922-83) można by uznać wręcz za programowy dla zjawiska określanego jako teatr przedmiotu. W zwięzłej formie zostały tu bowiem zawarte podstawowe właściwości teatralnego operowania przedmiotem. To przede wszystkim twórcza radość odkrywania wielu możliwych nowych, zaskakujących jego znaczeń. Nietrudno zauważyć, że konieczna jest do tego wnikliwa obserwacja oraz uruchomienie i owego przedmiotu, i wyobraźni – swoista jego „kontemplacja". Taką drogą dochodzi się odkrywania innych niż przeznaczone dlań funkcji. Powyższy wiersz ukazuje więc także drogę postępowania twórcy pragnącego ożywić dany przedmiot na scenie.

Sam Białoszewski przez kilka lat (1955-63) wraz z grupą zaprzyjaźnionych artystów, przede wszystkim Lechem Emfazym Stefańskim i Ludwikiem

Heringiem, zajmował się również teatrem. To prywatne przedsięwzięcie (co jak na lata „przedodwilżowe" było ewenementem) realizowano w Warszawie najpierw w mieszkaniu Stefańskiego przy ul. Tarczyńskiej 11 (Teatr na Tarczyńskiej), a następnie w mieszkaniu poety przy pl. Dąbrowskiego 7 (Teatr Osobny). Od tej drugiej nazwy pochodzi tytuł wydanego w 1971 r. tomu sztuk Białoszewskiego „Teatr osobny". Takim mianem przyjęło się również opatrywać całość twórczości teatralnej Białoszewskiego, obejmującej dramatopisarstwo, inscenizację i aktorstwo.

Teatr ów wpisywał się w nurt nowej awangardy lat 50. i 60. XX w, która w poszukiwaniu nowych form wyrazu i komunikacji artystycznej przełamywała i redefiniowała zastane konwencje. Na gruncie polskim jego działalność można uznać za prekursorską w dziedzinie nowego zjawiska, jakim stawał się teatr przedmiotu. I choć nie można go w całości do takowego zaliczyć, to jednak wiele jego elementów zdaje się do tego pojęcia jak najbardziej przystawać. Wyraził to zresztą Białoszewski wespół z Lechem E. Stefańskim w opublikowanym na łamach gazety „Trybuna Ludu" (nr 13/1957), a stanowiącym rodzaj artystycznego manifestu, tekście „Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej". Warto więc zacytować w tym miejscu parę jego fragmentów:

„Charakterystyczna dla naszego teatru jest wieloznaczność postaci scenicznych, sytuacji, rekwizytów

(...) Wieloznaczność – to nie byle i nie wszystko – znaczność! To świadome komponowanie znaczeń, aluzji, kojarzeń.

Przedmioty codziennego użytku grają u nas role większe niż w życiu. Znacznie większe niż dotychczas w teatrze. W sztuce, której treścią jest wspominanie dzieciństwa, bohater – bawiąc się żelazkiem do prasowania – przywołuje zdarzenia sprzed wielu lat. Inny przykład: nad sceną zawisa solniczka w roli solniczki ciała niebieskiego; na widzów działa ona szczególnie spotęgowaną przedmiotowością. Przedmiotowość rekwizytu jaskrawieje, kiedy rekwizyt gra rolę kontrastującą z jego przeznaczeniem życiowym, a jednocześnie – o tym jego przeznaczeniu dużo mówi się w tekście.

Jeden rekwizyt może kolejno grać rolę kilku przedmiotów. Sztywny purpurowy kołnierz Krzyżowca staje się lampą oliwną, a wreszcie – kotłem od kisielu. Butelka z olejem jest za chwilę próbką moczu do analizy, a ostatecznie – pijacką «czterdziechą». (...) W kilku sztukach użyliśmy «muzyki przedmiotów»: dzwoniących donic i żelaznych prętów, trąbek dziecinnych, brzękadeł butelkowych i blaszanych, jarmarcznego kogucika...

Tradycyjny teatr lalek – tak jak teatr żywego aktora – przeważnie dążył do iluzyjności, zaprzeczenia samemu sobie. Do zatarcia granicy pomiędzy planem przedstawiającym (pierwszym) a przedstawianym (drugim). Obecnie teatr lalek powraca do zasad czystej umowności, która jest tutaj wynikiem konwencji technicznej. Ten «wyższy stopień» prawdziwości

artystycznej, tworzącej swą rzeczywistość od A do Z, odciąża obraz sceniczny od elementów z góry narzuconych fizyką człowieka i żywej sceny".

Autorzy powyższego tekstu, a zarazem twórcy bardzo oryginalnych form teatralnych, dotknęli istotnej dla współczesnych lalkarzy kwestii – swoistej autonomii, niezależności teatru lalek jako odrębnej dziedziny sztuki. W istocie przez długie stulecia lalki jedynie naśladowały aktorów „żywej sceny", czego modelowym wręcz przykładem może być opera marionetkowa. Zarzucano im niekiedy nawet wtórność wobec teatru żywego aktora. A przecież lalka należy do świata przedmiotów stworzonych, wykreowanych przez człowieka. Czy zatem musi, czy powinna tegoż człowieka wiernie imitować, nawet jeśli zawiera w sobie mniej lub bardziej uwydatnione elementy karykatury, bądź deformacji? Czy raczej należałoby szukać innych, jej właściwych środków wyrazu? I czemuż by nie w kręgu przedmiotów bardziej lub mniej codziennego użytku?

Poszukiwania w tej materii zainicjował, uznawany za „ojca" teatru przedmiotu, francuski lalkarz Yves Joly (1908-2013). Choć na początku swej drogi lalkarskiej posługiwał się klasycznymi formami lalek, w latach 50. ubiegłego stulecia wprowadził na scenę przedmioty, ręce, płaskie, ledwo zarysowane sylwetki z kartonu, co rewolucjonizowało samo pojęcie lalki i rozumienie teatru lalek. Prezentował przedstawienia złożone z kilku krótkich anegdot, etiud, których zaletą nie było opowiadanie fabuły, lecz metaforyczny, poetycki sposób interpretacji zdarzeń. To on np. jako pierwszy tworzył sceniczne postaci z parasolek. O charakterze jego twórczości niech świadczy to, że w 1978 r. został nagrodzony za „sprowadzenie teatru lalek do najprostszej formy".

Najprostsze rozwiązania najczęściej okazują się najlepsze, choć trudno je czasem znaleźć. Jednakże poszukiwania tej najwłaściwszej formy artystycznego przekazu w teatrze lalek wciąż trwają, co da się zauważyć, oglądając przedstawienia na międzynarodowych festiwalach. I można, używając języka Mirona Białoszewskiego, powiedzieć wręcz, że ich różnorodność, a więc i bogactwo jest „nieprzecedzone". Przy tym często jakże zaskakujące, wręcz odkrywcze. Świadczy to o ogromnym potencjale możliwości zawartych w owym rozszerzonym pojęciu lalki. W teatrze lalek zdaje się nie istnieć pojęcie rzeczy niemożliwych.

Siła obrazu

Mówiąc o lalce teatralnej, trzeba pamiętać, że jest ona przedmiotem wykonanym przez człowieka. I jako taki, niezależnie od intencji i umiejętności jej wykonawcy, należy do wytworów plastycznych. Ma więc w sobie pewien potencjał wartości czy wręcz dzieła sztuki plastycznej. Dotyczy to również jej otoczenia scenicznego: ukształtowania przestrzeni, dekoracji, rekwizytów, kostiumów aktorów (jeśli mają być widoczni dla publiczności). Niektórzy współcześni twórcy teatru lalek nazywają go nawet teatrem ożywionej plastyki. Z pewnością w ostatnich dziesięcioleciach niezmiernie wzrosło znaczenie tego aspektu teatru lalek.

Czy zatem wcześniej, od starożytności po początki XX wieku, nie było to tak istotne? Na podstawie zachowanych lalek czy rycin je przedstawiających trudno dziś orzec, na ile dawni lalkarze naśladowali wzorce plastyczne danej epoki, ile zaś wykazywali własnej inwencji. Przez wiele stuleci lalki sprawiały wrażenie zminiaturyzowanych postaci aktorskich, ubierane zresztą stosownie do czasu i mody w takie kostiumy, jak aktorzy „żywego" teatru. Chociaż w zależności od miejsca i okresu zmieniały się style plastyczne, lalki generalnie pozostawały odwzorowaniem człowieka czy innych żywych istot.

Te kanony zaczęła naruszać u początku XX w. awangarda plastyczna. Jej twórcy zainteresowali się także i lalką, tworząc, jak choćby słynny Pablo Picasso, Paul

Klee czy Joan Miró, niezwykłe jak na owe czasy i cenne pod względem artystycznym prace scenograficzne. Cechowało je odejście od realizmu w kierunku abstrakcji, uwydatnienie plastyczności lalki choćby przez fakturę materiałów, z których została wykonana. Te pierwsze próby na większą skalę kontynuowano w teatrze lalek począwszy od lat 50. i 60. ubiegłego stulecia. I trwa to po dzień dzisiejszy.

Owo zainteresowanie twórców plastyką w teatrze lalek można rozpatrywać w trzech kategoriach. Do pierwszej zaliczyłbym wybitnych artystów współpracujących, a wręcz współtworzących z reżyserami, określających często swoją wizją plastyczną koncepcję inscenizacyjną przedstawienia. Druga to plastycy tworzący swój autorski teatr (niekiedy nawet sami w nim występujący). Pomieścić można w tej kategorii również spektakle oscylujące na pograniczu różnych form teatru, nie dające się zdefiniować jako teatr lalek, ale noszące wiele jego cech. Trzecią zaś stanowią przedstawienia inspirowane bądź konkretnymi dziełami sztuki, bądź stylem jakiegoś artysty. Sam autor nie bierze jednak udziału w ich tworzeniu. W sztuce filmowej przykładem tego może być odwołanie się do obrazów Stanisława Wyspiańskiego w słynnym „Weselu" Andrzeja Wajdy.

W powojennych czasach do wzrostu poziomu plastycznego przedstawień lalkowych w Polsce i w krajach tzw. bloku wschodniego w pewnej mierze przyczyniło się utworzenie dotowanych państwowych teatrów. Mogły sobie one pozwolić na angażowanie,

nawet etatowe, wybitnych plastyków. Przykładem może być tu podjęta w połowie lat 60. współpraca kierowanego przez Leokadię Serafinowicz Poznańskiego Teatru Lalek z Janem Berdyszakiem. W przedstawieniach kierowanych zarówno do młodszego jak i starszego widza pojawiło się tu nowatorstwo form i rozwiązań scenicznych, eksperymentowanie przestrzenią teatralną. I może się poszczycić polski teatr lalek wieloma znakomitymi scenografami jak chociażby Adam Kilian, Rajmund Strzelecki, Wiesław Jurkowski czy Mikołaj Malesza. W dziedzinie lalkarskiej twórczości dla dorosłych nie sposób pominąć spektakli Wrocławskiego Teatru Lalek reżyserowanych przez Wiesława Hejno ze scenografią Jadwigi Mydlarskiej-Kowal. Ich sugestywna, nieco karykaturalna i turpistyczna plastyka szczególnie współgrała z dramaturgią Witkacego („Gyubal Wahazar") czy kafkowskich adaptacji („Proces").

Jednym z najgłośniejszych przedstawień, w których znaczącą rolę odegrała plastyka, był wystawiony w 1964 r. w sztokholmskim Marionetteatern, a później przez blisko trzy dekady pokazywany na całym świecie „Ubu Król" Alfreda Jarry'ego w reż. Michaela Meschke ze scenografią zaprojektowaną i własnoręcznie wykonaną przez polską artystkę żydowskiego pochodzenia, Franciszkę Themerson (1907-1988). Innym polskim wkładem w sukces tego przedsięwzięcia była muzyka skomponowana przez Krzysztofa Pendereckiego. Groteskowość tej politycznej farsy

świetnie podkreślała graficzna, nieco abstrakcyjna, biało-czarna, niepowtarzalna w swym stylu scenografia, za którą jej autorka otrzymała m.in. złoty medal na Triennale Scenografii Teatralnej w Nowym Sadzie (1966) czy tytuł honorowego członka Union International de la Marionette za szczególne zasługi na polu teatru (1976).

Spośród autorskich spektakli plastycznych piorunujące wręcz wrażenie zrobiła na mnie (a byłem wtedy licealistą) „Replika" Józefa Szajny w warszawskim Teatrze Studio. Wówczas nie domyśliłbym się, że była ona tak bliska teatrowi lalek.

„Miejsce gry wygląda jak wielki śmietnik wypełniony odpadkami; są tu przedmioty agresywne pod względem wizualnym: części kończyn ludzkich, kadłuby, maski, strzępy ubrań, stare gazety, koła rowerowe, sylwetki strzelnicze i dużo, dużo butów, starych, zniszczonych, schodzonych. Martwy stos śmieci obsypany jest ziemią. W pewnej chwili wszystko to zaczyna się poruszać, oto z wnętrza śmietnika wychodzą aktorzy, z łysymi czaszkami, z ziemistymi twarzami, ubrani w szare worki, obuci w prymitywne drewniaki. To, co wśród śmieci żyje jest wizualnie równie agresywne, jak one same. Między rekwizytem a człowiekiem różnice się zatarły" (Marian Grześczak, Miesięcznik Kulturalny „Litery" nr 6/1974).

Różnice między człowiekiem a przedmiotem zacierały się też w przedstawieniach Teatru Cricot-2

Tadeusza Kantora, zwłaszcza w bardziej chyba słynnej niż „Replika" Szajny „Umarłej klasie". Przejmującym autorskim spektaklem był dla mnie również „Homework" znanego scenografa Marcina Jarnuszkiewicza. W tej egzystencjalnej „suicie na lalkę i człowieka" artysta grał relacjami między martwą materią lalki a żywym ludzkim ciałem, także zacierając różnice między nimi.

Osobiście przekonałem się, jak fascynujące są próby ożywienia dzieł plastycznych, kiedy wraz z ekipą Unii Teatr Niemożliwy realizowaliśmy „Toporland. Suitę na tekturę i kontrabas" oparty przede wszystkim na grafikach Rolanda Topora. To tworzenie i puentowanie mikro-historii, odkrywanie możliwości animacyjnych i dźwiękowych materiału, swoista zabawa kontekstami… Jestem przekonany, że podobne doświadczenia mieli twórcy świetnego przedstawienia p.t. „Niebo!" Teatru „Taptoe" z Gandawy, których zainspirowało malarstwo słynnego surrealistycznego malarza René Magritte'a. Nieodżałowana recenzentka teatru lalek, Hanna Baltyn-Karpińska pisała:

„Ta poetycka sztuka rządzi się logiką marzenia sennego. Nie ma tu rzeczy niemożliwych, natomiast prawie wszystko dzieje się na opak. Jest to błazenada, ale koniecznie trzeba dodać, że błazenada artystyczna. Surrealizm bowiem, aczkolwiek przeładowany często symbolami, jest zawsze atrakcyjny wizualnie, operując nieoczekiwanym zestawianiem elementów wręcz naturalistycznych, dobrze znanych wszystkim

z autopsji. Dlatego na tym pierwszym poziomie odbioru bywa sztuką łatwą, choć ma swe drugie, trzecie czy czwarte dno. Tak jak drugie, trzecie, czwarte, a nawet siódme niebo istnieje w belgijskim przedstawieniu – krystalicznie doskonałym, jak błękitne letnie niebo wypełnione puchatymi cumulusami."

Oby dane nam było częściej doświadczać tak niebiańskich wrażeń!

Jak chleb powszedni

Lata powojenne w Polsce oraz tzw. „demoludach" czyli krajach Europy środkowo-wschodniej pozostającej pod władzą radzieckiego socjalizmu dały teatrowi lalek egzystencjalną i zawodową stabilizację. W naszym kraju utworzono sieć blisko trzydziestu państwowych instytucji z etatowymi pracownikami – zarówno artystami: aktorami, reżyserami, scenografami czy kompozytorami; jak też licznym zespołem administracyjno-technicznym: obsługą sceny, organizacją widowni, pracownią plastyczną itp. Po załamaniu się tamtego systemu politycznego, w nowym już porządku ustrojowym, na początku lat 90. minionego stulecia teatry te z państwowych stały się samorządowymi (wojewódzkimi, miejskimi lub powiatowymi). Nie zmieniło to jednak zasadniczo ich struktury organizacyjnej ani repertuarowych reguł działania. Pozostają więc przede wszystkim teatrami dla dzieci. Owszem powstawały i powstają tam interesujące a czasem nawet wybitne przedstawienia dla dorosłych, ale dzieje się to niejako „na marginesie" twórczości skierowanej do dzieci.

Ta swoista stabilizacja scen lalkowych sprzyjała i sprzyjać powinna tworzeniu wartościowej sztuki, zwłaszcza że wspierana jest niemal od początku poprzez zawodowe szkolnictwo akademickie – filie warszawskiej i krakowskiej uczelni teatralnych w Białymstoku i Wrocławiu. Kiedyś trafiała tam większość absolwentów, bo też i nie było

wielu możliwości wyboru. Mówiło się, że można pójść „albo do lalek, albo do dramatu". Jednak „powiew wolności" wiele pozmieniał.

Pierwszy raz jego ożywcze tchnienie dane mi było odczuć w maju 1989 r., kiedy to, studentami jeszcze będąc białostockich Wydziałów Lalkarskich, jako Grupa „3/3 & Co." szczęśliwym zrządzeniem losu mogliśmy zagrać w Palermo na Sycylii. A miało to miejsce podczas festiwalu, który odbywał się w plenerze, w miejskim parku. Oprócz nas, spakowanych wraz z teatralnymi akcesoriami do plecaków (gdyż dotarliśmy tam transportem publicznym, wypożyczonymi samochodami i autostopem), uczestniczyło w nim kilkanaście równie małych, a nawet i jednoosobowych teatrów. Z rozmów, jakie nawiązywały się przy okazji, wynikało, że prowadzą one rodzaj wędrownego żywota, podróżując pomiędzy różnymi imprezami, głównie festiwalami. O, jak mnie to wówczas urzekło! Dlatego późniejsze festiwalowe podróże z Unią Teatr Niemożliwy traktuję jako spełnienie marzeń.

Teatr stwarza szczególną więź między tworzącymi go osobami. Im więcej wykonuje się przy tym wspólnej pracy, im dłużej się ze sobą przebywa, tym więź owa staje się mocniejsza. Niemal jak w rodzinie. W II połowie XX w., głównie w Stanach Zjednoczonych Ameryki, teatralni zapaleńcy gromadzili się w tzw. komuny – wspólnie żyli i wspólnie tworzyli. Wiodącą, wręcz kultową grupą był założony w 1947 r. w Nowym Jorku The Living Theatre.

Na gruncie teatrów lalkowych, najciekawszym i najgłośniejszym zjawiskiem okazał się The Bread and Puppet Theater. Jego pomysłodawcą, założycielem i twórczym „guru" był urodzony w 1934 r. w polskim dziś Lubinie niemiecki artysta Peter Schumann. W 1961 r. wyemigrował on z Europy do Nowego Jorku i tam po dwóch latach stworzył swój niezwykły teatr, który od połowy lat 70. do dziś funkcjonuje na farmie w Glover w stanie Vermont, będącej domem artystów, jak i miejscem przedstawień (wystawianych i w zamkniętej przestrzeni, i w plenerze). Schumannowi udało się stworzyć miejsce, do którego od wielu lat przybywają wciąż nowe osoby. Organizowany przez niego festiwal cieszył się wielką sławą i bywały momenty, że ściągał tysiące widzów z całego świata. Powstało tam również imponujące muzeum lalek obrazujące ponad cztery dekady pracy zespołu.

Specyfiką i fenomenem tego teatru było nie tylko jego funkcjonowanie jako wspólnoty, gdzie wszyscy mieszkali i pracowali razem, czy jadali wspólne posiłki. Podstawowy rytuał stanowiło wypiekanie, a następnie dzielenie się świeżym chlebem. Peter Schuman wprost to wyjaśniał: *„Nazwaliśmy nasz teatr teatrem chleba i lalki, gdyż sądziliśmy, że teatr, tak jak chleb powinien być artykułem pierwszej potrzeby". „Moc chleba jest oczywista. Ludzie są głodni. Podjąć pracę piekarza to poświęcić się wypiekaniu chleba łatwego do przeżucia i strawienia, dostępnego dla wszystkich. Kawałek chleba, który dajemy wam tak samo jak przedstawienie, oznacza, że nasz chleb*

i nasz teatr to jedno ". Dla Bread and Puppet pieczenie chleba było równie ważne jak robienie lalek.

W sferze czysto artystycznej Schumann tworzył niezwykle oryginalne dzieła. Jego lalki robione z tanich materiałów wedle najbardziej bujnych i niespodziewanych pomysłów własnych, czy podrzuconych mu przez dzieci lub przez przyjaciół, charakteryzowała prostota, ale też niezwykła sugestywność. Kiedy dla pomysłów Schumanna zamknięte pomieszczenia okazały się zbyt ciasne, zdecydował się grać na ulicach. Taka przestrzeń wymagała jednak innej skali lalek. I tak powstał niejako znak firmowy Bread and Puppet – wielkie, nawet do 5 m wysokości, marionety. *„Kukły – jak mówił o nich Schumann – mają kapitalną siłę wewnętrzną. Mogą być śmieszne, albo przerażające. Mogą – wyłącznie przez swoje rozmiary – powiedzieć to, czego aktorzy i dramatopisarze powiedzieć nie mogą".* Te formy połączone z graną za każdym razem na żywo muzyką, prostym przekazem decydowały o wielkim sukcesie spektakli The Bread and Puppet Theater. Warto przy tym zaznaczyć, że wykonawcy najczęściej nie byli zawodowymi artystami, nie animowano więc lalek w sposób perfekcyjny. O sukcesie przedstawień Schumanna decydowała w nacznej mierze również tematyka. Oparte na fragmentach Biblii, wątkach mitycznych czy baśniowych miały charakter moralitetów poprzez nieustanne wołanie o sprawiedliwość społeczną, stawanie po stronie słabszych i pokrzywdzonych (np. Indian

w Ameryce, narodu wietnamskiego druzgotanego straszliwą wojną itd.).

„My przez kontekst i przetworzenie zmieniamy śmieci w sztukę. Po co? Żeby zmienić świat. I ciągle wraca do mnie pytanie: jak zmienić świat? W co zmienić świat?" Już samo stawianie takiego pytania otwiera ścieżkę ku wolności przekonań, ku nieskrępowanym niczym artystycznym wizjom. W teatrze Schumanna wciąż czuje się ducha wolności, jakiego doświadczają ci, którzy zdecydowali się na teatralną niezależność; dla których teatr stał się „chlebem powszednim".

Cytaty z wypowiedzi Petera Schumanna zaczerpnięto z Zeszytów naukowych Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie nr 5/2013.

Nieograniczone możliwości

Nadszedł już ten moment, kiedy, ukazawszy różne formy i oblicza teatru lalek, opowieść o nim należałoby zakończyć i jakoś podsumować, a może nawet pokusić się o próbę ukazania jego dalszych perspektyw. Nie chcę jednak ani oceniać, ani klasyfikować, ani „wieszczyć".

Po prostu, jak wielu innych pociągnęła mnie kiedyś kusząca swą magicznością uroda lalek. Jak potrafi być silna, przekonałem się przeszło 40 lat temu, kiedy miałem szczęście uczestniczyć w jednym z organizowanych przez wrocławski Teatr „Kalambur" i jej szefa, Bogusława Litwińca Festiwali Teatru Otwartego. Na tyle otwartego, że zapraszano tam teatry lalek. Przyjechała wówczas m.in. katalońska grupa Els Comediants z Barcelony, która pod koniec warsztatowo-integracyjnego tygodnia w Oleśnicy zaprezentowała się na ulicach tego niewielkiego miasta. W godzinach popołudniowych wkroczyła na nie, przy żywiołowej muzyce i tańcach, animując olbrzymie lalki, podążające w korowodzie ku tamtejszemu zamkowi. Przechodnie najpierw przystawali, z zaciekawieniem patrząc na tak niezwykłą „procesję", a następnie większość z nich dała się porwać w rytm tańca i zabawy. Wśród wessanych w wir tej parady było też sporo niemłodych już kobiet wracających do domów z siatkami ciężkimi od zakupów. I zdawać się mogło, że ich pląsy to tylko chwilowe oderwanie się od siermiężnej peerelowskiej rzeczywistości, a jednak większość z nich dotarła na dziedziniec

zamku, do końca patrząc oczarowana na pełne prostoty i nieodpartego uroku opowieści prowadzone przy użyciu lalek przez katalońskich artystów.

Formy i sposoby prezentacji spektakli Els Comediants, choć bardziej nastawione na zabawę, bliskie są opisanemu wcześniej The Bread and Puppet Theater. W tym miejscu zacytuję więc ponownie Petera Schumanna: *„Podczas przedstawienia lalkowego dajemy wam kawałek chleba, ponieważ nasz chleb i nasz teatr znaczą to samo. (...) Chcemy, żebyście zrozumieli, że teatr nie ma ustalonej formy, że nie jest miejscem handlu, gdzie za coś się płaci i coś się otrzymuje. Teatr to co innego. Tu bardziej chodzi o chleb, o potrzebę. Teatr jest formą religii. Jest radością. Wygłasza kazania i kształtuje właściwy rytuał, w którym aktorzy próbują wznieść się ku czystości i ekstazie, zawartych w zdarzeniach, w których oni sami uczestniczą."*

Podsumowująco niech wybrzmią w tym miejscu słowa Henryka Jurkowskiego: *„Teatr lalek od czasu swych narodzin służył nieustająco tworzeniu modelu świata (w tym sensie służył także mitowi), wskazując za pomocą metafor, że istoty żyjące zależne są od sił wyższych, głownie bogów i przeznaczenia. Było także rzeczą jasną, że metafora ta, przywołująca podstawowe zależności między człowiekiem i siłami nadprzyrodzonymi, stała się modelem wszelkich innych zależności i mogła służyć wielu fabułom i opowieściom. Było to pierwsze obrazowe uogólnienie sytuacji egzystencjalnej człowieka"* („Matamorfozy teatru lalek w XX wieku", s. 223).

Natomiast „nawrócona" na teatr lalek – bo się nim zachwyciła i uwierzyła w jego możliwości – krytyk teatralny, Hanna Baltyn-Karpińska (1956-2014), recenzując jeden z pierwszych Festiwali Teatrów Lalek dla Dorosłych „Lalka też człowiek" organizowanych w Warszawie przez Unię Teatr Niemożliwy, napisała: *„Teatr, najogólniej mówiąc, animacji przedmiotu (bo lalka nie musi wcale być lalką w tradycyjnym znaczeniu tego słowa) zachwyca bogactwem środków formalnych, nieograniczonymi możliwościami ożywiania martwej materii i swą autonomią – nie tekst jest w nim najważniejszy, tylko teatralność właśnie, magia kreowanych na scenie zamkniętych światów, niekoniecznie przenikających się ze światem widzianym za oknem. (…) Przez słowo „świat" rozumiem nie tylko styl, bo indywidualny styl ma wielu lalkarzy, ale wizję, na tyle silną i pociągającą, że potrafi wzbudzić rezonans w sercach widzów"* („Lalka też człowiek", Teatr Lalek nr 4 (91)/2007).

Tymczasem, jak napisał w niedawno wydanej a godnej polecenia historii teatru Marvin Carlson, *„w kulturze Zachodu teatry lalkowe uważano zazwyczaj za formę podrzędną, przeznaczoną dla dzieci lub za niewyszukaną rozrywkę ludową. W czasach obecnych takiego przekonania nie powinni wygłaszać poważni studenci studiów nad teatrem. Pogląd ten ulega obecnie zmianie wraz z zyskiwaniem przez teatr poszanowania, widoczności i światowości w połączeniu z rosnącą świadomością bogatej tradycji teatrów lalkowych wśród publiczności świata zachodniego"* (M. Carlson, „Teatr", Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020, s. 14).

Będę niezmiernie rad, jeśli to, co tutaj zebrałem i napisałem przyczyni się do zmiany przekonań nie tylko studiujących nad teatrem.

Wojciech Olejnik

Spis treści:

1. Ja to między bajki włożę? **7**
2. Od misterium do misterium **13**
3. Aż po kabaret **19**
4. Tajemnice Poliszynela. **25**
5. Wielkie opowieści na niewielkich scenach . . **31**
6. Naśladowanie czy inspiracja? **37**
7. Azjatyckie korzenie **43**

Jawajka 43
Pacynka. 45

8. Od słowa do... Wilka **47**
9. Magia ekranu. **53**
10. Bliskie nieśmiertelności **59**
11. Basen zamiast sceny **65**
12. Otwieranie wachlarza **71**
13. Twarz teatru. **77**
14. Wolność ręki **83**
15. „Nieprzecedzone” bogactwo **89**
16. Siła obrazu **95**
17. Jak chleb powszedni **101**
18. Nieograniczone możliwości **107**