

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny

Maria Krystyna Janus

ANIMANT WE WSPÓŁCZESNYM TEATRZE

rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. AT dr hab. Haliny Waszkiel

Łódź 2021

Wyobraźnia, która ożywia przedmioty i rzeczy
jest wyobraźnią dzieci, artystów, wynalazców, techników i szaleńców.
To oni w swej pasji twórczej stwarzają nowe wspaniałe światy¹.
Adam Kilian

¹ A. Kilian *Znacie? No to posłuchajcie...*, „Teatr Lalek” 1996, nr 1, s. 36.

Spis treści

WSTĘP	7
ROZDZIAŁ 1 Łątka, lalka, animant – od praktyki do definicji	17
ROZDZIAŁ 2 Animacja istotą sztuki lalkarskiej	27
ŻYCIE ANIMANTA	28
ANIMACJA JAWNA, UKRYTA, PERFORMOWANA	31
ANIMACJA NIENAŻYWA	37
TECHNIKI ANIMACJI	40
ANIMACJA A MANIPULACJA	51
ANIMACJA A REŻYSERIA	52
ANIMACJA JAKO DIALOG	53
ANIMACJA – PERFORMANS	55
ANIMACJA I MÓZG	57
ROZDZIAŁ 3 Różnorodność animantów	63
PACYNKA	63
KUKŁA	67
JAWAJKA	69
MARIONETKA	71
CIENIE	73
PYSKÓWKA/MUPPET	76
PSEUDOBUNRAKU/LALKA STOLIKOWA	77
ANIMANTY BEZNAZWOWE	78
ANIMANT NIEŚWIADOMY	82
ANIMANT ŚWIADOMY	84
TECHNE ANIMANTA	87
Estetyka – animant jako dzieło artysty i rzemieślnika	87
Materiał nośnikiem znaczenia	90

Metafora, synekdocha, oksymoron.....	93
ROZDZIAŁ 4 Animant na scenie	98
GESTY KLASYCZNE	100
TEATRALNA UŻYTECZNOŚĆ ANIMANTA	101
Przestrzenie	101
Aktorzy niemożliwi.....	103
NIESAMOTNI SOLIŚCI.....	112
TEATR DLA LALEK.....	118
WŁASNE ŚWIATY	121
MARTWOTA MANEKINA.....	128
ZMAGANIA Z MATERIAŁ.....	134
TEATR POLITYCZNY	140
ZAKOŃCZENIE.....	147
SPIS ILUSTRACJI.....	149
BIBLIOGRAFIA:.....	155
Spektakle:	171
ILUSTRACJE I FOTOGRAFIE	I-XXI

WSTĘP

Animant to, najprościej ujmując, performujący obiekt – przedmiot w działaniu. Jego aktywność w widowiskach jest możliwa dzięki tchnięciu przez człowieka niezależnego życia w nieżywy, ale nie niesprawczy przedmiot².

Wykorzystanie przedmiotów w performansach różnego rodzaju jest zapewne starsze od widowisk teatralnych. Niektórzy badacze szukają źródeł teatru w egipskich procesjach na cześć boga Ozyrysa. Wykorzystywano w nich artefakty:

W starożytnym Egipcie praktyka teatralna rozwinęła się przy okazji świąt o charakterze misteryjnym. Wzmianki o tych zbiorowych uroczystościach gromadzących tysiące widzów pochodzą z początków IV dynastii (ok. 2600 p.n.e.). Podczas procesji wyprowadzano wizerunki bogów ze świątyń i obnoszono je po ulicach miast, aż za bramy, bądź wieziono na statkach z biegiem Nilu. Procesje te ozdabiała muzyka, tańce i dialogowe sceny dramatyczne. Sama podróż, z towarzyszącymi popisami kapłanów i aktorów stanowiła publiczne odwzorowanie działań boskich i mogła trwać wiele dni³.

Zadziwiający jest fakt, że działania te nie podlegały modyfikacjom przez setki lat⁴. Inni badacze sięgają w poszukiwaniach prateatru jeszcze głębiej, bo do czasów prehistorycznych:

² Por. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, London, New York 2015, s. 5.

³ L. Du S. Read, *Początki teatru w Afryce i obu Amerykach. Historia teatru*, red. J. R. Brown, Warszawa 2007, s. 93-94.

⁴ Odminną interpretację tych performansów przedstawia Mirosław Kocur: „Dzieje boga [Ozyrysa] musiały być powszechnie znane, bo jego śmierć i zmartwychwstanie odtwarzano publicznie w pierwszej części święta Chojak (Leprohon 2007: 261— 269; Teeter 2011: 58-66), urządzanego od XXIV do I wieku p.n.e. (Teksty Piramid, zakłęcie 422, 754a-755b; Cauville 1997). Napisy na stelach zachowanych przy głównej świątyni Ozyrysa w Abydos i w innych miejscach wspominają o Wielkiej Procesji z posągiem Ozyrysa na barce wiedzionej przez Upuauta („Otwierającego drogi”), boga z głową szakala, odgrywanego być może przez performerę w masce. Główną atrakcją święta była zapewne rytualna bijatyka. Herodot zachował obrazową relację z obchodów w mieście Papremisu Delty Nilu (Dzieje 2, 63): kiedy słońce skłania się ku zachodowi, wtedy nieliczni tylko kapłani zajęci są posągiem boga; większość ich stoi z drewnianymi maczugami w ręku u wejścia do świątyni; którzy mają spełnić swe śluby, więcej niż tysiąc mężów, tak że każdy zaopatrzony w drąg, stają kupą po drugiej stronie. A posąg boga, który znajduje się w małej, drewnianej, połączanej kapliczce, przenoszą poprzedniego dnia do innego świętego przybytku. Owi tedy nieliczni, którzy pozostali przy posągu boga, ciągną czterokołowy wóz, wiozący kapliczkę wraz z posągiem, a ci, którzy stoją w przedsionku świątyni, nie pozwalają im wejść; lecz

Szesnaście tysięcy lat temu na południu dzisiejszej Francji (jaskinia Tue d'Audoubert) ktoś z ogromnym wysiłkiem przedarł się setki metrów z pochodnią, brnąc często na kolanach i w wodzie, żeby w najbardziej odległym zakątku podziemnej jamy wyrzeźbić z gliny dwa niewielkie bizona i nigdy tam więcej nie powrócić. Czy takie niezwykle wydarzenie można uznać za przykład „zachowanego zachowania”?⁵

Zachowane zachowanie (*restored behaviour*) to pojęcie stworzone przez Richarda Schechnera, które można tłumaczyć jako serię elementów będących składową działaniem – obiektu badań performatyki. To zachowania i czynności, które wcześniej wypróbowano, ustalono ich przebieg. Są typowe dla sztuki (np. spektakl teatralny powstający w wyniku prób), choć nieobce również życiu codziennemu (prawie każda czynność ma jakiś określony przebieg, który mniej lub bardziej świadomie powtarzamy). W przypadku przywołanego przez Kocura działania istotny wydaje się wysiłek, jaki ludzie musieli włożyć w przygotowanie całej wyprawy w głąb jaskini uwieńczonej stworzeniem glinianych bizonów. To one – wizerunki zwierząt zdają się

wykonawcy ślubów, pomagając bogu, biją tych, co odganiają przybyszów. Wtedy powstaje zacięta walka na pałki, rozbijają sobie nawzajem głowy i, jak sądzę, niejeden umiera z ran (przeł. S. Hammer). Napisy na stelach sugerują, że święto Ozyrysa składało się często z wielu aktów, że używano licznych posągów, nie tylko Ozyrysa, i że głównym rekwizytem była kultowa barka (Göttlicher 1992: 13-75). Nie jest jednak jasne, czy wydarzenia z dziejów Ozyrysa były odgrywane przez performerów w maskach i kostiumach, czy tylko recytowane przez kapłanów-lektorów i uczestników. Na papirusach z okresu ptolemejskiego — P. Bremmer-Rhind (10188, 1,2-1,5) i P. Berol (3008, 5,13-5,16) — przetrwały opisy wprowadzania do świątyni dwóch kobiet wcielających się w Dwie Siostry Ozyrysa, Izydę i Neftydę. Musiały być pięknymi dziewczynami, usuwano z ich ciała wszystkie włosy, na ich głowy nakładano peruki, w dłonie wkładano im tamburyny, a na ramionach wypisywano imiona siostr boga. Siedząc na ziemi, z opuszczonymi głowami, Dwie Siostry słuchały recytacji kapłanów lub same śpiewały fragmenty papirusu w obecności boga, czyli posagu Ozyrysa (O'Rourke 2001:409). Napisy „Izyda” i „Neftyda” na ramionach miały oczywiście moc transformującą. Obie kobiety uczestniczyły w liturgii, wywodziły się więc zapewne spośród kapłanek. O żadnych praktykach mimetycznych z pewnością nie mogło być w tym przypadku mowy. Nie był to performans publiczny, ale tajny. Jedynym widzem tego obrzędu, poza celebrującymi kapłanami, był Ozyrys! Grecy utożsamiali często Ozyrysa z innym bogiem, który zmarł i zmartwychwstał, z Dionizosem, uznanym w Atenach za boga teatru. Pisał Herodot (Dzieje 2,48): uroczystości na cześć Dionizosa obchodzą Egipcjanie, z wyjątkiem chórów, prawie tak samo jak Hellenowie; tylko zamiast fallosów wynaleźli sobie coś innego, mianowicie łokciowe mniej więcej lalki, poruszane na sznurku, które obnoszą po wsiach kobiety, przy czym kołysze się członek lalki, nie o wiele mniejszy od reszty jej korpusu. Na czele idzie fletnista, za nim postępują kobiety, śpiewając pieśń na cześć Dionizosa (przeł. S. Hammer). Owym „Dionizosem” był oczywiście Ozyrys. Egipcjanie czcili swego „Dionizosa” — jak pisze Herodot — „bez chórów”. Być może dlatego nie rozwinęli nigdy sztuki teatru (Seaford 2007: 397). Za: M. Kocur, *Źródła teatru*, Wrocław 2013, s. 329, 330.

⁵ M. Kocur, *Źródła teatru*, op. cit., s. 151.

być istotą, celem godnym wyrzeczeń. Możemy tylko się domyślać jakie znaczenia i moc im przypisywano. W sprawczą siłę przedmiotu wierzono także w starożytnej Mezopotamii:

W kulturze mezopotamskiej wcześniej pojawił się koncept substytutu. Zastąpienie jednego wyrazu innym mogło zapobiec nieszczęściu bez ingerencji w treść przekazu. Żeby zapewnić sobie zwycięstwo w bitwie, odprawiano niekiedy specjalny rytuał wojenny (Zimmern 1901:172-173, nr 57). Z łożu wykonywano figurkę wroga z odwróconą głową, na znak ucieczki po porażce. Symboliczną walkę z figurką staczał oficer w szarfi, mający takie samo imię jak król — co miało uchronić króla przed niebezpiecznym kontaktem z siłami ponadnaturalnymi podczas sakralnego rytuału⁶.

W tym wypadku wiemy nieco więcej o tym, jakie znaczenie miały te działania przedmiotami. Sytuacja, w której przedmiot lub wizerunek zastępuje żywego człowieka jest zrozumiała i jasna dla współczesnego człowieka. W kontekście opisu kultury Wyspy Bali Mirosław Kocur pisał: „Praktyki rytualne sprowadzają także istoty boskie do licznych posągów na wyspie. Rzeźby nie są bowiem bóstwami, lecz tylko naczyniami na bóstwa. Bogowie zamieszkują w swoich wizerunkach wyłącznie podczas obrzędów”⁷. Co prawda olbrzymie kamienne rzeźby w świątyniach nie odgrywały zwykle ważnych ról podczas uroczystości. Pełniły raczej, zdaniem Kocura, funkcje strażników. Bogowie wcielać się mieli w rzeźby mniejsze – takie, które można wystawić na widok publiczny.

Na takie zjawiska (oczywiście w różny sposób, zależnie od znanego sobie stanu badań) od niemal dwustu lat powołują się badacze teatru lalek – począwszy Charlesa Magnina, który był pierwszym w tej dziedzinie, przez Gastona Baty’ego, Otto Spiesa czy Henryka Jurkowskiego. Właśnie w rytualnych działaniach człowieka naukowcy szukają źródeł sztuki lalkarskiej.

Lalki nie są pieśnią przeszłości. Towarzyszą człowiekowi od samego początku, ale nadal wzbudzają zainteresowanie. Inspirowały romantyków, a swój największy renesans przeżyły w okresie modernizmu. Liczni badacze są jednak przekonani, że to obecnie trwa „chwila lalki” („*puppet moment*”), bo zainteresowanie sztuką lalkarską rośnie, mimo konkurencji ze strony nowych technologii⁸.

⁶ *Ibidem*, s. 315.

⁷ *Ibidem*, s. 18.

⁸ Por. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, op. cit., s. 2.

Jest jednak kilka powodów dla których słowo „lalka” w kontekście przedmiotu wykorzystywanego w działalności performerów jest problematyczne. Niefortunny jest obyczaj językowy łączący to słowo z lalką – zabawką dziecięcą. Historyczne alternatywy dla tej nazwy przedstawię w części poświęconej historii tego pojęcia. Najbardziej interesującą współczesną propozycją jest słowo „animant” zaproponowane przez Halinę Waszkiel:

Termin „teatr lalek” to problem zasadniczy. [...] ważniejsze jest określenie słowa „lalka”. Mieszczą się w jego zakresie zarówno techniki tradycyjne, jak i wszelkie formy mieszane i oryginalne, tworzone na użytek konkretnych spektakli. Niemniej praktyka językowa, zwłaszcza w języku polskim, poprzez skojarzenie lalki teatralnej z lalką-zabawką, uparcie sprowadza szeroki zakres teatru lalek do wąskiego teatru kukiełkowego dla dzieci. W rzeczywistości trudno taką formę teatralną znaleźć. [...] Proponuję termin: „animant”, a więc przedmiot absolutnie dowolny, materialny lub niematerialny (np. cień) – poddany animacji przez artystę animatora. Łacińskie *anima/animus* oznacza „duszę”, *animatus* = „ożywiony, obdarzony życiem”, a zatem „animacja” oznacza wszelkie zabiegi „ożywiający”, zaś „animator” to ten, który dokonuje aktu ożywienia⁹.

Badaczka nie chcąc odcinać się od tradycji językowej używa swojej propozycji wymiennie ze słowem lalka. Określenie „teatr lalek” nazywa „ugruntowanym w naukach humanistycznych”. Zapewne dlatego w *Dramaturgii polskiego teatru lalek* pojawiają się też zestawienia takie, jak „lalkowy teatr figur i animantów”¹⁰, lalka pojawia się także w tytule przytaczanej rozprawy.

Ograniczenie się do słowa „animant” jest aktem drastycznym. To swoista ucieczka do przodu. W potocznym języku nawet ogólne określenie „lalka” – neutralne dla samych lalkarzy i szeroko przez nich akceptowane – bywa błędnie zastępowane przez „kukiełkę”, rzadziej „marionetkę” (w odniesieniu do animantów w ogóle lub też mylone są techniki). Problem nie jest nowy, w latach 50., we wstępie do tłumaczonej przez siebie *Techniki teatru lalek* Alfred Ryl-Krystianowski narzekał:

Wiele nieporozumień nasuwają wyrazy: kukiełka, marionetka, pacynka, używane albo słusznie – dla określenia zupełnie różnych rodzajów lalek, albo niesłusznie – dla określenia lalek scenicznych w ogóle. [...] Stosowania wyrazów „marionetka” i „kukiełka” w odniesieniu do wszystkich lalek scenicznych jest oczywiście niewłaściwe. Nonsensem

⁹ H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013, s. 10.

¹⁰ *Ibidem*, s. 187.

jest mówić o teatrze marionetek Obrazcowa (Obrazcow prawie wcale marionetek nie stosuje) albo o teatrze kukiełek Skupy (który gra przeważnie marionetkami)¹¹.

Ryl-Krystianowski miał nadzieję, że jego praca przyczyni się do „usystematyzowania zasadniczych pojęć z dziedziny lalkarstwa”¹². Niestety. Błędy, o których pisał są częste i dziś: zarówno w wypowiedziach potocznych, ale też np. w przekładach obcojęzycznych tekstów popularnych opisujących pracę lalkarzy¹³ czy nawet w książkach naukowych¹⁴. Może być to skutek niewiedzy, niefortunnej próby użycia słowa „bardziej specjalistycznego” czy też uniknięcia niepoważnie kojarzącej się, w oczach niektórych użytkowników języka, lalki. Już dawno Marek Waszkiel zwracał uwagę na to, jakich trudności nastręcza bałagan terminologiczny:

Podstawowa trudność badawcza polega na małej precyzji w terminologii lalkarskiej. Teatr lalek będąc sztuką popularną podlegał rozmaitym modom. Brak choćby najskromniejszej refleksji krytycznej, nie mówiąc już o historyczno-teoretycznej, powodował nieustanny bałagan terminologiczny. Termin marionetkarz oznaczał animatora lalek na niciach, na kiju, bądź ogólnie lalkarza; teatrem kukiełek nazywano w XX wieku każdy rodzaj teatru lalek; chińskie cienie pod koniec XVIII wieku były najczęściej demonstracją latarni magicznej; ponadto w danych wiekach używano terminów, których znaczenie wciąż jeszcze budzi wątpliwości, np. łątko, osóbką, figurką¹⁵.

Dla uporządkowania terminologicznego tej rozprawy należy przyjąć pewne założenia początkowe: podstawowym określeniem będzie animant. Lalka pojawiać się będzie najczęściej w komentarzach do przytaczanych tekstów autorów korzystających z tegoż określenia oraz przy omawianiu zjawisk dawnych. Ponadto, w wielu wypadkach, w cytatach tłumaczonych

¹¹ A. Ryl-Krystianowski, *Od tłumacza* [w:] A. Fiedotow, *Technika teatru lalek*, Warszawa 1956, s. 5.

¹² *Ibidem*.

¹³ Np. książka biograficzna B. J. Jonesa, *Jim. Henson. Tata muppetów*, Warszawa 2014 czy film dokumentalny: *Zew kryształu, czyli jak powstał Ciemny kryształ: Czas buntu* (reż. R. Lobb) – to teksty tłumaczone z języka angielskiego. Nietrudno o wyjaśnienie takiego stanu rzeczy: niestety, większość spośród sprawdzonych przeze mnie słowników angielsko-polskich (zarówno drukowanych, jak i dostępnych online) tłumaczy słowo „puppet” (lalka teatralna) jako „kukielka” i „marionetka”, sporadycznie, i jako dalszy z wariantów, pojawia się wyjaśnienie „lalka” utożsamiane najwyraźniej wyłącznie z „doll”, czyli lalką-zabawką.

¹⁴ L. Sokół, *Wstęp* [w:] *Historia teatru*, red. J. R. Brown, Warszawa 2007, s. 4.

¹⁵ M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce do 1945 roku. Kronika*, „Pamiętnik Teatralny” 1987, z. 1-2, s. 6.

przeze mnie z języków obcych będę podawać w nawiasach określenia w językach oryginalnych.

Decyzja ta jest podyktowana pragnieniem zasypania dotkliwej luki. Trudno jest o współczesny aparat pojęciowy, adekwatny do współczesnej praktyki artystycznej, przydatny nie tylko dla ścisłej grupy zainteresowanych teorią teatru lalek. Teksty teoretyczne dostępne w języku polskim, są często nieprzydatne, bo się zestarzały – teatr wykorzystujący animację bardzo się zmienił. Proponowane przeze mnie nazewnictwo ma być użyteczne przede wszystkim w opisie współczesnego wykorzystania animantów w teatrze. W związku z tym może być przydatne dla teatrologów zajmujących się wszelkimi formami teatru. Dziś, nawet przy dobrych chęciach, napotykają oni na trudności z opisem elementów spektakli, w których istotną kwestią jest animacja przedmiotów i form plastycznych. Inną grupą cierpiącą z powodu braku jednoznacznej i prostej propozycji są praktycy teatru lalek (do których zalicza się także pisząca te słowa). Umiejętność jasnego komunikowania swoich zamierzeń artystycznych jest nieodłącznym elementem pracy, zwłaszcza u twórców pracujących poza instytucjami. Lalkarze – praktycy, badacze i miłośnicy teatru lalek buntują się przeciwko niewłaściwemu opisywaniu – sprawiającemu wrażenie braku zrozumienia „istoty rzeczy” i z nieprawidłowemu wykorzystaniu pojęć. Nie mają jednak żadnej nowoczesnej pozycji, która stanowiłaby jasną propozycję – zarówno w zakresie nomenklatury, jak i wyjaśnienia istoty zainteresowań lalkarzy.

W niniejszej rozprawie chcę badać możliwości animanta w teatrze. W teatrze „w ogóle”, a nie w teatrze lalek. Formuła ta wynika nie tylko z chęci uniknięcia tautologii (jak zaraz udowodnię – jedynie pozornej) w sformułowaniu „animant/lalka w teatrze lalek”. Po pierwsze, stworzenie jakiegokolwiek definicji „teatru lalek” wymaga i tak zdefiniowania lalki (teatralnej). Warto też zauważyć, że zastosowanie lalki nigdy nie sprowadzało się do wykorzystywania jej jako substytutu aktora, a więc wykorzystania teatralnego, ale też zamiennika „żonglera, atlety, tancerza i nawet śpiewaka”¹⁶. Jasnym jest, że sztuka lalkarska to więcej niż teatr lalek: „[...] teatralne wykorzystanie lalki stanowi tylko małą część możliwości obecnej lalki”¹⁷. Jurkowski pisał o lalkowym kabarecie, variété i cyrku – w ramach wykorzystania lalki w widowiskach, znane też jest wykorzystanie lalki w działalności kultowej i rytualnej, wreszcie w działaniach pedagogiczno-terapeutycznych: w zabawie, edukacji

¹⁶ H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, Warszawa 2002, s. 5.

¹⁷ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do „belle époque”*, Lublin 2014, s. 20.

i psychoterapii. W każdej z tych form lalka może być postrzegana w kontekście różnych ludzkich (i nie tylko) symulaków¹⁸.

Wydaje się więc, że bardziej owocne badawczo będzie zastanowienie się nad sposobami wykorzystania lalek w widowiskach teatralnych i efektami tych zabiegów niż próba zdefiniowania na nowo gatunku, który znajduje się obecnie w sytuacji przemiany i pytań o własną tożsamość. Jest to również próba odcięcia się od wieloletniego sporu środowiska lalkarskiego o tak zwaną „specyfikę”. Henryk Jurkowski określił ją jako sposób myślenia wykształcony w dwudziestoleciu międzywojennym, którego istotą było „honorowanie właściwości materialnych i technicznych lalki w procesie przywoływania postaci scenicznych. Lalce przyznali oni [lalkarze – MJ] status przedmiotu scenicznego, któremu gotowi byli służyć, kryjąc się za parawanem”¹⁹. O „specyfikę” – co prawda czasem rozumianą szerzej niż w cytowanym tekście – spierano się wielokrotnie i ochoczo: odrzucając zarówno to, co rozwojowe i nowatorskie, jak i faktyczne „zdrady lalki”. Trzeba zauważyć, że oddzielenie teatru lalek od teatru dramatycznego czy muzycznego wynika z wielowiekowej tradycji, a dziś jest problematyczne. Warto otworzyć się na nowe perspektywy:

Współczesny teatr przekracza podziały gatunkowe, lubi łączyć wszystko ze wszystkim, miesza konwencje i techniki, sięga po środki wypracowane przez teatr tańca, teatr plastyczny, sztukę multimedialną, a także animanty, czasem nie do końca zdając sobie sprawę, że czerpie inspiracje także z teatru lalek. Skoro teatr łamie podziały i odważnie miesza gatunki, to także refleksja teatrologiczna i dramatologiczna winna objąć spojrzeniem całe spektrum zjawiska – łącznie z teatrem lalek²⁰.

Po lalki sięgają twórcy niekojarzeni z teatrem lalek osiągając niejednokrotnie interesujące efekty. Kiedy indziej lalkarze zapraszani do współpracy przez teatry „nie-lalkowe” tworzą spektakle, często odnosząc wielkie sukcesy – artystyczne i komercyjne. Nie chcąc pominąć tych sytuacji oraz opisać możliwości, które dają lalki „na scenach dramatycznych, muzycznych i tańca” – rozszerzam pole swoich zainteresowań. I przeciwnie: w przypadku refleksji nad

¹⁸ Por. *ibidem*, s. 16-19.

¹⁹ H. Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, Łódź 1993, s. 5.

²⁰ H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, *op. cit.*, s. 14.

animantem w teatrze nie ma sensu rozważać wielu spektakli wyprodukowanych przez teatry lalek (a przynajmniej działające pod takim szyldem), w których po prostu lalek nie ma²¹:

I są wreszcie takie niezwykle miejsca jak Polska, w których są „teatry lalek” bez lalek, teatry instytucje mające się całkiem dobrze dzięki uzyskiwanym dotacjom publicznym, korzystające z tradycji „teatru lalek dla dzieci”, choć nie zawsze dzieciom służące²²

Intrygujące jest oczywiście nieco odmienne traktowanie materiałów i przedmiotów przez osoby z wykształceniem i doświadczeniem lalkarskim, jednak nie zawsze jest to wystarczające, by dany spektakl uznać za „animantowy” / „lalkowy”²³. Paradoksalnie, to otwartość lalkarzy utrudnia im budowanie swojej tożsamości:

Zaskakujące było jednak to, że w chwili modernistycznej dezintegracji „teatru lalek” próbowano zachować jego nazewnictwo. Obok teatru lalek istniał od wieków teatr masek, cieni czy teatr papierowy i nie wydawało się to niczym dziwnym. Kiedy jednak od czasów modernizmu poczęły się mnożyć teatry przedmiotów, rąk, parasoli i różnorodnych materii, lalkarze znaleźli się w kropce. Uznali, że wszystkie „teatry”, które korzystają z pierwiastków (podmiotów) materialnych, są „lalkowe”.²⁴

Te trudności w definiowaniu, a więc i dogłębnym badaniu, teatru lalek są wynikiem również tego, jak wielkim zmianom uległ on w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Nadal obecne są głosy (zdecydowanie pochodzące z zewnątrz środowiska), że „prawdziwy” teatr lalek to teatr pacynek lub marionetek. W każdym razie taki, gdzie będzie parawan lub chociaż animator

²¹ Por. K. Kobyłka, *Polski teatr lalek z perspektywy wieloletniego organizatora Festiwalu Lalek w Opolu – raport* [w:] *O polskim teatrze lalek – w Szczecinie*, red. H. Waszkiel, Szczecin 2015, s. 36, 37; M. Waszkiel, *Lalkarz. Rzemieślnik, aktor czy twórca*, „Teatr Lalek” 2016, nr 3-4, s. 65-67; H. Jurkowski, *Lalkarz – aktor lalkarz – performer*, „Teatr Lalek” 2015 nr 1, s. 48-52, W. Hejno, *Zupa z lalki*, „Teatr Lalek” 2006, nr 4, s. 40-41.

²² H. Jurkowski *Panta rhei*, „Teatr Lalek” 2014, nr 2, s. 2.

²³ Podobnie o odejściu od lalek przez lalkarzy wypowiadała się również Cariad Astles: „To zdarza się coraz częściej, zwłaszcza w pracach dla dorosłych, gdy pojęcie <<lalkarstwo>> jest pojmowane jako spektakl wychodzący poza animację postaci lalkowych, więc jako podejście do spektaklu, który może wykorzystywać ludzkie ciała, projekcje multimedialne, interakcje, animację scenografii, materiałów i innych elementów obecnych na scenie. Takie podejście ma korzenie w animacji i transformacji oraz w koncepcji animizmu. Interdyscyplinarność teatrów lalek zdaje się być jednak oznaką ich nowoczesności, a teatry które korzystają tylko z animacji postaci lalkowych postrzegane są jako staromodne lub tradycyjne. Rozdzielenie form i gatunków nie jest teraz jasne.” Patrz: C. Astles, *Alternative Puppet 'Bodies'*, „MÓIN-MÓIN. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas” 2008, nr 5, s. 63.

²⁴ *Ibidem*, s.3.

będzie ukryty w inny sposób, a jedynymi postaciami działającymi na scenie są lalki. Nie sposób zgodzić się z takim pojmowaniem tej dyscypliny. Trudno je uzasadnić historycznie, tym bardziej jest ono nieadekwatne do obecnej praktyki. Współczesny teatr lalek nie porzucił parawanu od razu, była to raczej stopniowa rezygnacja z niego. Dziś naprawdę nikogo nie dziwi lalkarz widoczny dla widzów, dostający nieraz także odrębne zadania aktorskie dla siebie. Animant jest wówczas jednym z możliwych środków ekspresji – równie dobrze instrumentem, jak i aktorem. Człowiek jest nie tylko manipulatorem, animatorem, ale bywa również aktorem. Może też być połączony z animantem i wspólnie tworzyć hybrydyczną postać sceniczną.

Ścierają się więc dwa głosy – purystyczny – pochodzący bardzo często spoza środowiska lalkarskiego – o tym, że jakiś spektakl nie przynależy do domeny teatru lalek, ze względu na „nie dość liczną ich reprezentację”. Z drugiej strony spotkać można spojrzenie bardzo szerokie – dostrzegające animanty nawet tam, gdzie ich nie ma. Na przykład w spektaklach, których twórcy działali intensywnie z formami plastycznymi, przedmiotami czy innymi elementami materialnymi, a nawet światłem, w sposób mogący kojarzyć się z manipulacją animantem. W zderzeniu z szeroką, postmodernistyczną wizją lalkarstwa łączącego elementy kultury ludowej (lalki tradycyjne i rytualne), popularnej (lalki w satyrze politycznej, filmie, telewizji) oraz sztuki awangardowej i teatru eksperymentalnego²⁵ trudno przyznać rację patrzącym na sztukę lalkarską wąsko. Podobnie jak w wielu innych dziedzinach sztuki pojawienie się nowych form i idei nie wymazało tradycji. Lalkarze widzą w swoich szeregach zarówno wykonawców teatrów tradycyjnych wszystkich kontynentów – czasem osadzonych bardziej w rytuale niż teatrze, lalkarzy „parawanowych” (np. punchmanów), epigonów dwudziestowiecznego teatru lalki i aktora dla młodego widza, tancerzy i akrobatów występujących z lalkami, aż po artystów tworzących animowane formy abstrakcyjne, uciekających od figuratywności i narracji. Zdają się mówić: masz lalkę, animujesz, zmagasz się z materią, chcesz w nią tchnąć życie – jesteś nasz. Sprawia to, że sztuka lalkarska jest ogromnie szerokim i niejednorodnym zjawiskiem. Steve Tillis dla udowodnienia podobnej tezy zestawiał ze sobą sześć różnych widowisk, : nigeryjskie plemię Ibabio wykorzystujące lalki w reagujących na aktualne wydarzenia scenach humorystycznych, jawajski teatr cieni *wayang kulit* powtarzający ten sam tradycyjny repertuar od 1000 lat, klasyczną komedię Pucha i Judy z małutkimi lalkami (pacynkami) grany przez jednego aktora i monumentalny spektakl operowy wykorzystujący kilkumetrowe lalki z Kennedy Center of Performing Arts, komedię

²⁵ Por. J. Kłeczek, *Lalki w rękach nielalkarzy*, „Teatr Lalek” 2019, nr 1, s. 2.

błazeńską z Radżastanu (Indie) wykorzystującą prymitywne marionetki na grubych sznurkach i japoński teatr bunraku znany z wyrafinowanej animacji i konstrukcji lalek²⁶. Mimo tej różnorodności nie jest to zestawienie oddające całość spektrum. Lalkarstwo jest bez wątpienia gatunkiem synkretycznym.

Warto zwrócić uwagę, że sztuka lalkarska zajmuje ambiwalentne miejsce w kulturze. Dyscyplina, która wyrosła z sacrum kojarzona jest równocześnie z jarmarczną rozrywką, komedią i sztuką dla dzieci. Wielu wykonawców ma ambicję tworzenia sztuki wyższej, dla innych lalki są tylko narzędziem służącym łatwemu zarobkowi, mniej wymagającym od teatru aktorskiego, łatwiejszym w objeździe, wymagającym mniejszej obsady. Rozwój nowoczesnych technologii takich jak robotyka zwracają uwagę kulturoznawców na przedmioty, które mogą działać – tak jak ludzie. Jest to kolejna przestrzeń w pewien sposób bliska lalkarzom i to, być może, kolejna trampolina nobilitacji dla tej starożytnej dyscypliny jaką jest animacja.

Niniejsza rozprawa składa się z czterech zasadniczych rozdziałów. Pierwszy z nich poświęcony jest definicji animanta. Drugi analizuje fenomen animacji – kluczowego elementu performatywnego działania animanta. Trzeci dotyczy typów animantów – przedstawia klasyczne techniki lalkarskie oraz propozycję nowych sposobów ich klasyfikacji, zgodną z praktyką sceniczną. Czwarty to analiza praktycznych zastosowań animantów w spektaklach teatralnych służąca omówieniu powodów, dla których twórcy decydują się na współpracę z „nieludzkimi aktorami”. Układ ten służy odpowiedzeniu na elementarne pytania: „co”, „jak” i „po co”. Praca została uzupełniona o ikonografię – wybór ilustracji i schematów oraz fotosów ze spektakli.

²⁶ Por. S. Tillis, *Towards an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as Theatrical Act*, New York, Westport, London 1992, s. 2-4.

ROZDZIAŁ 1

Łątka, lalka, animant – od praktyki do definicji

Praktyka artystyczna zawsze prześciga teorię. Artyści nie potrzebują przecież „błogosławieństwa” teoretyków, żeby podjąć swoje działania. Nie wszyscy też piszą manifesty, w których tłumaczą się ze swoich idei i zamierzeń. Nierzadko okazuje się, że o przynależności gatunkowej jakiegoś działania po latach decydują historycy, którzy włączają jakieś odkrycia (bądź nie) do swoich opisów. Zwykle zwraca się uwagę na fakt, że lalkarstwo, zwykle traktowane jako sztuka popularna, dodatkowo często defaworyzująca tekst, pozostawiła po sobie stosunkowo mało dokumentów, które dziś mogłyby służyć za źródła historyczne²⁷.

Badacze teatru lalek czasem uznają, że pewnych kwestii nie trzeba nazywać – jest to wyraźnie widoczne zwłaszcza w starszych pracach poświęconych sztuce lalkarskiej. Wydaje się, że „po prostu wiadomo” o co chodzi. Nie jest oczywiście tak, że nigdy nie spierano się o nazewnictwo:

We współczesnej Polsce środowisko lalkarskie posługuje się nazewnictwem przyjętym z rąk trzech dyskutantów, którzy pod koniec lat trzydziestych toczyli spory terminologiczne: Jana I. Sztudyngera, Jana Wesołowskiego i Jędrzeja Cierniaka. To Cierniakowi zawdzięczamy, że słowa lalka i teatr lalek stały się nadrzędną nazwą całego rodzaju. Sztudyngerowi, że zachowaliśmy marionetkę jako nazwę lalki na niciach i że przyswoiliśmy sobie pacynkę jako nazwę lalki rękawiczkowej; a Wesołowskiemu, że kukłę – na patyku uznano za typową lalkę polską²⁸.

W dalszej części przywoływanego tekstu Jurkowski omawia pochodzenie tych słów oraz niuanse dotyczące znaczenia słów identycznych, bądź podobnych w innych językach. Dawne słowa określające lalki teatralne przywołane przez Jurkowskiego to niemal zapomniane: „łątka” (zapisy już z XV wieku)²⁹, „osóbka” (poł. XVIII wieku), „jasełek”, „jasełka”, „figurka” (poł. XIX wieku). Badacz umiejscawia też czasowo pojawienie się „lalki” (dopiero w poł. XIX wieku!), „marionetki” (poł. XVII wieku) i „kukielki” (pocz. XX wieku). To znamienne,

²⁷ Por. C. Orenstein, *New dialogues with history and tradition*, [w:] *The Routledge Companion of Puppetry...* op. cit. s. 111.

²⁸ H. Jurkowski, *Łątki, osóbkki, jasełka. Z dziejów nazewnictwa polskiej lalki teatralnej*, „Pamiętnik Teatralny” 1987, z. 1-2, s. 187.

²⁹ *Ibidem*, s. 188-204.

że wspomina o wyraźnych zmaganiach z terminologią próbujących pisać o teatrze lalek już w XVIII wieku. Pointuje:

Ustalenie terminologii lalkarskiej w ramach języka środowiskowego nie oznacza wcale jej zwycięstwa w języku „ogólnopolskim”. Na jego obszarze panuje w dalszym ciągu duża dowolność, która prowadzi czasem do poważnych nieporozumień, ale to już całkowicie inna historia³⁰.

Jednakże dyskusja na temat nomenklatury to jedno, a to, co jest określane – czym właściwie „lalka”, „lątka” czy „kukielka” jest – to drugie. Tu trudniej o rozstrzygnięcia wynikające z definicji formułowanych wprost. W oczywisty sposób, włączenie danego przejawu sztuki lalkarskiej do rozważań jej dotyczących świadczy o tym, że autor danego tekstu zalicza je do opisywanej przez siebie domeny. W literaturze pojawiają się próby zdefiniowania lalki, bądź teatru lalek, tak jak ta z *Historii teatru lalek* autorstwa Charlesa Magnina, będącej pierwszym tego typu opracowaniem:

Każdy, [...] ale to każdy wie, że marionetki to figurki z drewna, kości, kości słoniowej lub po prostu płótna, które przedstawiają istoty realne lub fantastyczne, a ich elastyczne stawy pozwalają na poruszanie ich przy pomocy sznurków, metalowych drutów lub nici z jelit kierowanych zręczną i niewidzialną ręką³¹.

Piszący w połowie XIX wieku Magnin pozornie utożsamia lalkę teatralną z marionetką (wydaje się, że to nie tylko kwestia językowa) – mimo, iż w rozdziałach swojego szczegółowego przecież dzieła opisuje m. in. antyczne automaty, komedię uliczną Puncta i Judy czy polską szopkę operujące wszakże innymi technikami. W jego definicji ważne jest stwierdzenie, że lalka może być wykonana z różnych materiałów, a jej konstrukcja – ruchome stawy i elementy przenoszące ruch między lalkarzem a lalką – pozwala na animację. Dla autora oczywiste jest zastosowanie animacji ukrytej, docenia jednak kunszt animatora. Magnin wielokrotnie w swojej pracy określa lalki mianem „aktorów z drewna” (*comédiens de bois*) i przeciwstawia ich „aktorom prawdziwym”. Wydaje się to uzasadnione w klasycznym teatrze lalek – gdzie lalki są jedynymi działającymi na scenie. Zaskakiwać mogą więc słowa Aleksandra Fiedotowa z lat 50. XX wieku:

³⁰ *Ibidem*, s. 204.

³¹ Ch. Magnin, *Historie de marionettes en Europe depuis antique jusqu'a nos jours*, Paris 1852, s.7.

Specyfika teatru lalek polega na tym, że na scenie zamiast aktorów występują lalki. Aktorzy poruszający lalkami i mówiący zamiast nich, powinni być niewidoczni dla widzów. [...] W widowisku takim lalka jest artystycznym instrumentem, poprzez który ideowa i emocjonalna treść sztuki dociera do widzów.³²

Aktorami nie są więc animanty, tylko, wciąż ukryci przed wzrokiem widzów, animatorzy. Być może stanowisko to wynika z tego, że Fiedotow zdaje się nie wierzyć w możliwości lalki:

Lalka-aktor ma ograniczone możliwości gry. Nie rozporządza mimiką, mówi cudzym głosem, jest niezgrabna – i w porównaniu z człowiekiem – nierzeczywista, umowna. I o ile wyraz twarzy lalki wydobywający jej typowość, żywość, wyrazistość charakteru – zależy od talentu artysty-plastyka, to wyrazistość gestu i zdolność ruchu w ogromnej mierze zależne są od technicznej konstrukcji i od precyzji wykonania lalki. Nawet materiał, z którego lalka i jej kostium będą wykonane, odgrywa tu wielką rolę.³³

Bardzo interesujące są zmagania Henryka Jurkowskiego, który wielokrotnie podejmował próbę zdefiniowania lalki. Wskazywał na wyzwania stojące przed badaczami:

Główna trudność to niemożność precyzyjnego ustalenia zasięgu terminu „lalka”. W literaturze specjalistycznej przeważała postawa analityczna. Rejestrowano rodzaje lalek animowanych; przeprowadzano przy tym odrębne badania każdego z nich, właściwie w zupełnej izolacji. [...] Historia teatru proponuje pięć podstawowych typów lalki, różniących się między sobą sposobem animacji. Są to tak zwane techniki klasyczne, które obejmują: marionetkę, jaważkę, pacynkę kukielkę [kukłę] i lalkę cieniową. Nasza epoka skomplikowała technikę teatru lalek, i oczywiście terminologię. Wprowadzono nowe typy lalek animowanych, wprowadzono „lalki” nieanimowane. Jeśli kiedyś lalka była substytutem aktora żywego, to dzisiaj przyjmuje się, że jest nią każdy symbol postaci scenicznej. „Lalka” – w szczególnych warunkach – może być nawet żywy aktor, może być nią jakaś martwa lub żywa *pars pro toto* [noga, dłoń], a także konkretny przedmiot [parasolka] lub rekwizyt teatralny pozbawiony możliwości animacyjnych. Równocześnie teatrowi lalek przyporządkowano teatr masek – teatr bliskiej, ale całkowicie odrębnej tradycji³⁴.

³² A. Fiedotow, *Technika teatru lalek*, op. cit., s. 6.

³³ *Ibidem*.

³⁴ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*, Warszawa 1970, s. 12-13.

Jurkowski słusznie zauważył, że za rozwojem techniki nie poszła pogłębiona refleksja teoretyczna. Lalkarstwo, otwarte na nowe perspektywy i możliwości, stało się wielkim workiem, do którego zarówno twórcy jak i badacze wrzucali rozmaite chwyt i techniki teatralne. Sam Jurkowski jednak do klasycznych technik zaliczył powstałą w XX wieku jawajkę, a pięć możliwości nie uwzględnia występujących w historii (i przedstawionych przecież w *Dziejach teatru lalek*) m.in. lalek hieratycznych lub drobnych form z pogranicza zabawek i sztuki widowiskowej (na przykład lalki *a la planchette* czy lalki do zabawy z ruchomymi stawami). Nie dziwi więc puryzm ówczesnej ostatecznej propozycji Jurkowskiego, tworzonej przecież na potrzeby pracy szeroko przedstawiającej historię gatunku:

„Lalka” oznaczać będzie tworzywo materialne postaci scenicznej. Inaczej: przedmiot wykonany przez człowieka, przysposobiony do ruchu i gestów [podkreślenie HJ], używany przez aktora lub animatora do stworzenia postaci scenicznej. Tak rozumiana lalka zastępuje żywego aktora na scenie różniąc się od niego materiałem, kształtem i możliwościami ruchowymi określonymi przez plastyka i konstruktora, oraz rodzajem ruchów i gestów, zrealizowanych przez animatora. Jest ona podstawowym aktorem teatru lalek³⁵.

Co ciekawe określenie „aktor” pojawia się tu zarówno w kontekście lalki jak i jej animatora. W nowym wydaniu *Dziejów teatru lalek*, napisanym na nowo po kilkudziesięciu latach badań, Jurkowski zdecydował się na inną definicję:

Lalka teatralna jest trójwymiarową figurą wykonaną z rozmaitych materiałów, takich jak: drewno, воск, papier-mâché, płótno tkane lub metal, z intencją zastosowania jej w widowisku teatralnym jako przedstawienie człowieka lub innych żywych lub fantastycznych stworzeń. Posiada ona pozorne życie, dawane jej bezpośrednio przez człowieka za pomocą nici lub drążków, gdy animowana jest z zewnątrz, w wypadku animowania od wewnątrz życie jej również zależy od stosowanych mechanizmów lub bezpośrednio od działania ludzkiej ręki jak w wypadku pacynki (lalka rękawiczkowa)³⁶.

Wydaje się ona być bardzo wąska. Nieco szersza, także dzięki swojej lakoniczności, jest sformułowana nieco wcześniej fraza:

³⁵ *Ibidem*, s. 15.

³⁶ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do „belle époque”*, op. cit., s. 17.

[Lalka jest] sztuczną postacią, a przy tym postacią figuratywną, wykonaną specjalnie do wykorzystania w teatrze, przystosowaną do animacji jako trójwymiarowa ikona postaci scenicznej³⁷.

Odmienność podejścia wynikać może również z odmienności epok, którym przyglądał się w poszczególnych książkach badacz. Dwudziestowieczny teatr lalek, często eksperymentalny i nowatorski, rozsadzał dawne rozumienie lalki. We wstępie do książki *Aktor w roli demiurga* Henryk Jurkowski mówi z kolei o lalce występującej w "teatrze budowanym z materii nieożywionej, więc aktorze «teatru nieosobowego»"³⁸ i dalej tłumaczy:

Teatr nieosobowy nie oznacza dla nas teatru mechanicznego, czy teatru automatów albo robotów, ale teatr żywego biologicznego aktora, który wypełnia swoje posłannictwo, gry w warunkach nietypowych dla sztuki „teatru osobowego” z aktorami z krwi i kości na scenie. Aktor teatru nieosobowego działa z ukrycia, tworzy postaci sceniczne z pomocą różnorodnych artefaktów, gotów też jest sam łączyć się z przedmiotem i tworzyć różnorodnego rodzaju hybrydy. Wynika stąd, że teatr nieosobowy jest nieosobowy tylko z pozoru, bo tak czy inaczej sztuka jego zasadza się na pracy aktora³⁹.

Słowa te pokazują, że specyfikę teatru lalek łatwiej uchwycić jest poprzez stwierdzenia pozytywne, czyli poniekąd przyjmuje on perspektywę praktyków dołączających coraz to nowe elementy do zasobu swoich tworzyw i możliwości. Część najnowszej – dwudziestopierwszowiecznej refleksji Jurkowskiego nie odbiega o tej z lat 70. Samą lalkę Jurkowski nadal definiuje jako "przedmiot wykonany przez człowieka do gry teatralnej"⁴⁰. Jednak zestawia to stwierdzenie z refleksją, że obecnie, "w nowej wolności", aktor-demiurg może grać wszystkim, także lalką wirtualną – przedmiotem lub częścią własnego ciała.

W związku z opisywanymi kontrowersjami poszukiwano nowego określenia dla lalki. Nie przyjęło się jednak lansowane niegdyś sformułowanie „teatr ożywionej formy” – proponowane jako następca „teatru lalek”. Jest chyba zbyt abstrakcyjne i niewygodne w użyciu ze względu na długość frazy. Budzi ono także inne kontrowersje wśród badaczy:

³⁷ H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, op. cit., s. 6.

³⁸ H. Jurkowski, *Aktor w roli demiurga*, Warszawa 2006, s. 7.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

Do zagmatwanego znaczenia „teatru formy” dodajemy jeszcze w naszych rozważaniach słowo „ożywiona”, które niesie kolejne komplikacje. Na scenie ożywienie następuje tylko symbolicznie. Nawet najbardziej człekokształtna lalka, mistrzowsko naśladowująca ruch ludzkiego ciała, nie jest żywa naprawdę, choć złudzenie bywa silne, dając widzom iluzję, która właśnie jest źródłem podziwu, estetycznych doznań, a nawet metafizycznego dreszczyku. Niemniej, nikt nie wierzy w życie lalki (może z wyjątkiem małych dzieci). Na scenie żywy jest tylko aktor, czy to ukryty, czy widoczny⁴¹.

W literaturze zagranicznej pojawiają się interesujące zestawienia, zwykle dołączane do „lalkarstwa”, choć czasem termin ten zastępujące. Czołowi amerykańscy badacze⁴² odnoszą się do propozycji Franka Proschana z lat 80. XX wieku poszerzającej pojęcie „*puppetry*” i chętnie z niej korzystają. To „*performing object*”, który można przetłumaczyć jako obiekt bądź przedmiot performatywny:

Obiekty performatywne [...] to fizyczne wizerunki ludzi, zwierząt lub istot duchowych, które są stworzone, prezentowane lub poruszane [manipulated] w performansie narracyjnym lub dramatycznym. Lalkarstwo jest w centrum tej definicji, jednak nie jest osamotnione⁴³.

W dalszym komentarzu autor wyjaśnia przyczyny tak szerokiego ujęcia: chęć pomieszczenia jak największego spektrum tradycji, także tych pochodzących z innych kręgów kulturowych. Wiele definicji lalkarstwa jest, zdaniem Proschana, wewnętrznie sprzecznych. Sprawia to, że wiele działań lalkarzy jest wykluczanych z domeny sztuki lalkarskiej, zwykle przez zbyt wąskie definiowanie gry lalki lub gry w masce. Proponowane sformułowanie mieści także formy pośrednie i peryferyczne w stosunku do powszechnie rozumianej lalki.

Rozwinięcie sposobu myślenia Proschana, ale uzupełnione o wiele przykładów (sposób ich przedstawienia sugeruje wyrażnie, że nie jest to zamknięty katalog) cechuje jedną z najnowszych definicji w polskiej literaturze przedmiotu:

Animantem może być lalka człekopodobna, pacynka, jawajka, kukła, marionetka, lalka cieniowa, maska, dowolny przedmiot, kawałek materiału, nawet smuga światła, ale potraktowane jako postać sceniczna, partner dialogu, nośnik idei, przedmiot estetyczny

⁴¹ H. Waszkiel, *Teatr ożywionej formy*, „Teatr Lalek” 2016, nr 2, s. 2-3.

⁴² Por. *Puppets, masks and performing objects*, red. J. Bell, New York 2001; *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, op. cit.

⁴³ F. Proschan, *Semiotic of puppets, masks and performing objects*, „Semiotica” 1983, nr 47 – 1/4, s. 4.

budujący metaforę – coś, co aktor wprowadza na scenę i pokazuje widzom jako trzeci element spektaklu. Istotą teatru jest spotkanie aktora i widza. Istotą teatru lalek jest spotkanie trzech partnerów: aktora, widza i lalki⁴⁴.

To właśnie w cytowanej powyżej *Dramaturgii teatru lalek w Polsce* Halina Waszkiel zaproponowała określenie „animant” zawarte w tytule niniejszej pracy. Wydaje się ono także być fortunnym i wygodnym w użyciu zastępnikiem „performing object” Proschana.

Przedstawiony korpus definicji lalki, lalki animacyjnej, przedmiotu performatywnego czy, wreszcie, animanta nie jest oczywiście pełny. Wielu definicji nie przytaczam ze względu na duże podobieństwo do pozostałych, niektóre sformułowania są niefortunne czy nieprzynoszące korzyści moim dociekaniom. Zdarzają się na przykład takie, które stwierdzają, że lalka to przedstawienie człowieka. To w oczywisty sposób nie znajduje odzwierciedlenia w praktyce zastosowania lalki we współczesnym teatrze. Przedstawienia człowieka stanowią tylko część spośród animantów tam wykorzystywanych. Więcej: właśnie w możliwości przedstawienia tego, czego nie może zagrać żywy aktor często widzi się atrakcyjność takiego teatru. Stąd ogromna ilość lalek przedstawiających zwierzęta, przedmioty i idee. Wśród nich pojawiają się także autentyczne przedmioty (zarówno przedmioty życia codziennego jak i „surowe” materiały – glina, farby, tekstylia) wykorzystane w funkcji lalek.

W przytoczonych wyżej definicjach uwzględniane są zwykle następujące kwestie:

- 1) Lalka jako ikona, przedstawienie.
- 2) Aktor w teatrze lalek.
- 3) Materiały z których mogą być wykonane lalki.
- 4) Potencjał ruchu lub animacji.
- 5) Obecność animatora.

Wydaje się więc koniecznym, by przy formułowaniu nowej propozycji te elementy uwzględnić.

Animant często służy do stworzenia postaci scenicznej. W wielu wypadkach to on sam nią jest – na scenie widzimy formę plastyczną przedstawiającą np. lwa, dziewczynkę, smoka. Jest wówczas ikoną, wizerunkiem, przedstawieniem. Jest to różnica w zestawieniu z kreacją postaci przez aktora-człowieka, który prezentuje postać, ale nie może uciec od swojej fizycznej obecności. Z jednej strony aktor oddać się musi „do dyspozycji” kreowanego bohatera,

⁴⁴ H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, op. cit., s. 10.

z drugiej strony pozostaje ciągle sobą⁴⁵. Animant jako artefakt stworzony po to by kreować daną postać w pewnym sensie nią po prostu jest. Postać sceniczna może również być powoływana do życia jako hybryda ciała performera i animanta. Sam artefakt bez współdziałania z ciałem człowieka, bez tego dopełnienia nie daje pożądanego efektu. Animantem może też być przedmiot z życia codziennego: np. kubek, drabina, drzwi, który występuje na scenie w roli kubka, drabiny czy drzwi – siebie samego. Takie postaci są zwykle postrzegane jako symbole lub metafory i odczytywane w dużo szerszych kontekstach. Jeden animant może też służyć do wykreowania wielu postaci scenicznych – podobnie jak aktor-człowiek może odegrać w jednym spektaklu wiele ról. Tego typu przykłady dotyczą zwykle poszukiwań w domenie teatru materialnego – korzystającego np. z tekstyliów, gliny, wody. Często właśnie ta możliwość przemiany, plastyczność jest tematyzowana w spektaklu.

Kwestia aktorstwa we współczesnych spektaklach teatru wykorzystującego animację jest złożona. W przeważającej ilości widowisk na scenie współdziałają ludzie i animanty, ale nawet w przypadku spektakli, gdzie widoczne są tylko animanty (czyli zastosowana jest jakaś forma animacji ukrytej) może być to różnie postrzegane. Korzystanie z paralelnych teorii tworzonych na potrzeby teatru aktora-człowieka (tzw. dramatycznego) może być pomocne, ale wymaga pewnych zastrzeżeń. Uważam jednak, że fakt, iż postać sceniczna – której kreacja to cel pracy aktora teatralnego – powstaje jako efekt współpracy animatora i animanta każe stwierdzić, że aktorem/aktorami jest zarówno animant jak i jego animator. W układzie animant aktor nie można mówić o ważniejszym elemencie, ale o ich symbiozie lub synergii. Praca animatora bez animanta nie ma sensu⁴⁶. Animant bez animatora pozostaje artefaktem.

Animant jest materialny lub przynajmniej widzialny. Może być wykonany specjalnie w celu wykorzystania go w performansie. Dowolność zastosowania materiałów bliska jest obecnej wolności panującej w sztukach plastycznych, gdzie malarstwo i rzeźba znacznie poszerzyły zasób swoich poszukiwań i możliwości. Także dzięki rozwojowi technologii

⁴⁵ Por. S. Wyspiański, *Hamlet*, Wrocław 1976, s. 31, E. Craig, *Aktor i nadmarioneta* [w:] *O sztuce teatru*, Warszawa 1985, s.74-101, M. Bartosiak, *Za pośrednictwem osób działających. Preliminaria kognitywnej antropologii teatru*, Łódź 2013, s. 91-97.

⁴⁶ Świadczyć o tym może układ dwóch scen ze spektaklu *Balladyny i romanse* w reż. Konrada Dworakowskiego (Teatr Pinokio, Łódź) – w jednej aktorzy-animatorzy kreujący postaci bogów odtwarzają ruchy animacji (motyw *theatrum mundi*), pochylają się nad stołem, wykonują jakieś niewielkie ruchy dłońmi, koncentrują uwagę na czymś bliżej nie określonym, specyficznie kierują wzrok, co staje się zrozumiałe dla widzów dopiero w powtórzonym wariacie, gdy do tej samej konfiguracji ruchów i działań zostają włączone lalki przedstawiające ludzi.

i pojawieniu się nowych dziedzin korzystających ze zdobyczy nowych i tzw. nowych nowych mediów. Do wytwarzania animantów, obok tradycyjnych materiałów takich jak drewno, masa papierowa, tkaniny lub skóra, stosowane są również inne, zwłaszcza szeroko pojęte tworzywa sztuczne, które klasyfikować można zarówno pod względem składu chemicznego, właściwości fizycznych jak i technik ich obróbki. Wygląd lalki, jak też materiał z jakiego jest wykonana sam w sobie jest komunikatem. Często bardziej istotne jest to, co są w stanie z tego komunikatu odczytać widzowie a nie realia pracowni lalkarza. Oto przykład: wydruk z drukarki 3D odtwarzający klasyczną snycerkę ma szansę „zagrać drewno” i zasugerować widzom wykorzystanie animantów wykonanych przez twórcę ludowego. Sztuczność butaforowych jabłek odgadniemy dopiero, kiedy będziemy próbowali je zjeść. Animantem może być też np. smuga światła⁴⁷ – w zasadzie niematerialna, nieuchwytna. Nietrwałość materiału również nie jest dyskwalifikująca – znane są spektakle celowo wykorzystujące animanty podlegające destrukcji w trakcie spektaklu ze względu na wykorzystanie nietrwałych materiałów np. niewypalanej, przesuszonej gliny, warzyw i owoców, papieru lub lodu.

Najważniejszą cechą animanta, zawartą już w jego nazwie, jest możliwość animacji. Animant korzysta z „mowy ciała”, niewerbalnej komunikacji emocji. W związku z tym mobilność jego elementów jest zwykle pożądana, zwiększa możliwości ekspresji. Animacja to szereg działań służących nadaniu wrażenia życia lalki. Typowymi działaniami animacyjnymi jest manipulacja – poruszanie artefaktem (sugestia oddechu, gesty, przyruchy), działania proksemiczne – umieszczenie animanta w kontekście przestrzennym, partnerowanie – szczególnie działania pozostałych aktorów w stosunku do animanta (choć nie zawsze związane z bezpośrednim, fizycznym kontaktem) oraz aktywne przenoszenie uwagi – kierowanie uwagi widza na animanta przez zastosowanie różnych technik teatralnych. Ze względu na istotę i rozległość zagadnienia szczegółowym rozważaniom dotyczącym animacji poświęcony jest osobny rozdział tej pracy.

Dwudziestowieczne przemiany teatru lalek sprawiły, że dawny dogmat o niewidzialności animatora stracił rację bytu. Współcześnie animator nie tylko bywa widoczny na scenie, ale pełni również inne funkcje w performansie. Podział na animację jawną i ukrytą

⁴⁷ Oczywiście z punktu widzenia teorii o korpuskularno-falowej naturze światła, światło ma naturę dualną i w pewnych warunkach zachowuje się jak strumień cząstek, czyli coś materialnego. Por. R.P. Feynman, R.B. Leighton, M. Sands, *Feynmana wykłady z fizyki*, t.1, cz. 2, Warszawa 1974, s. 189-190.

powinien też być poszerzony o animację „nienażywą”⁴⁸. Jest ona znana od starożytności – w postaci teatru automatów, który mimo możliwych kontrowersji (czy teatrem może być coś co nie dzieje się w danej chwili za pośrednictwem działań ludzi) jest włączany w domenę teatru lalek. Dziś, dzięki rozwojowi robotyzacji i animatroniki coraz częściej spotykać się będziemy z nową klasą nieludzkich aktorów⁴⁹.

Performans służy komunikacji. Animant jest więc środkiem komunikacji, narzędziem. Sam w sobie także jest komunikatem. Adresatem tego komunikatu jest widz, a nadawcą twórca performansu. Animant służy więc jako przedłużenie człowieka – poszerzenie jego możliwości:

Narzędzia powiększały i wzbogacały ciała homininów o nowe możliwości działania. Dzięki odkryciom współczesnej neuronauki wiemy dziś, że jeśli tylko nauczymy się dobrze posługiwać jakimś przedmiotem, nasz umysł będzie ów przedmiot postrzegał jako przedłużenie naszego własnego ciała, jak to wykazały badania na małpach (Iriki *et al.* 1996). Osobnik, który ostrym odłupkiem rozcinał skórę martwego zwierzęcia, „myślał” kamieniem, tak jak współczesny naukowiec „myśli” komputerem⁵⁰.

Najwybitniejsi lalkarze zdają się właśnie „myśleć lalką”. Nie działają wbrew animantowi, tylko korzystają z tego, co on może i chce zrobić.

Rekapitułując: animant jest to taki nieożywiony element wykorzystany w performansie, który dzięki animacji, czyli celowym działaniom człowieka-animatora dającym mu znamiona życia (procesów biologicznych, woli, myślenia, autonomicznego działania), zyskuje status aktora.

⁴⁸ Por. pojęcie nażywości (*liveness*) w: E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008, s. 109-120.

⁴⁹ Por. A. Błaszczak, *Diggitry: romansujące rzeczywistości*, „Teatr Lalek” 2020, nr 4, s. 10-15, J. Kłeczek, *Cyfrowe lalkarstwo*, „Teatr Lalek” 2015, nr 1, s. 12-15.

⁵⁰ M. Kocur, *Źródła teatru*, *op. cit.*, s. 159.

ROZDZIAŁ 2

Animacja istotą sztuki lalkarskiej

Animacja jest nieodłącznym elementem sztuki lalkarskiej. Jak już stwierdzono, to szereg działań służących nadaniu wrażenia życia animanta.

Właśnie z racji tego, że animacja zdaje się być dawaniem życia, a więc działaniem nadprzyrodzonym, może nawet boskim, fascynuje i wzbudza emocje. W niektórych narracjach jawi się jako wiedza tajemna, wręcz wykradziona z innego świata. Jurkowski przytoczył za Oleńką Darkowską-Nidzgorski:

[...] opowieść z południowej Nigerii wysławia niejakiego Etuk Vyo, który na podobieństwo Orfeusza, choć z innych i to niejasnych przyczyn, trafił do podziemnej krainy zmarłych przodków. Przebywając tam zauważył, że jego dziadowie z upodobaniem animują lalki. I tak jak Prometeusz ogień, tak Akpan Etuk Vyo ukradł tajemnicę animacji i przekazał ją ludzkości. Natychmiast został też ukarany śmiercią⁵¹.

Wiele opisów sztuki animacji sprawia wrażenie gorączkowych prób nazwania czegoś nieuchwytnego. Czasem zachwyt piszących dotyczy lalki jako takiej, przeczucia tajemnicy w niej zapisanej, a czasem właśnie samej pracy animatora:

Animacja to przerzucenie „ja” poza siebie. Podzielenie się sobą z ukochanym „czymś”, które czyni się „kimś”. Nadanie imienia. Poddanie próbie. Ocalenie z niebezpieczeństwa. Zawieszenie reguł działania świata, który się dla niego skonstruowało, aby ostatecznie ocalić „kogoś” ponad „czymś”. To jest jak oswojenie albo usynowienie, albo jak zaślubiny. To jest stworzenie więzi, głębsze zrozumienie. Animowanie jest uświadamianiem – nie można się cofnąć. Miarą naszego człowieczeństwa jest jednokierunkowość tego procesu. Co raz okazało się „kimś”, już nigdy nie będzie „czymś”. Ta wiedza dana jest nam już we wczesnym dzieciństwie, kiedy szczerze obdarzamy duszą otaczające nas przedmioty. Być może to z wdzięczności, że sami przed chwilą zostaliśmy powołani na scenę, ożywieni⁵².

Paweł Passini zwrócił w powyższym fragmencie uwagę na ważny fakt: człowiek już jako dziecko (a może właśnie bardziej wtedy) ma w sobie naturalną skłonność do animacji i animizacji przedmiotów. Dzięki wierze w wewnętrzne życie zabawki dziecko angażuje ją w swoje zabawy – przydziela role, udziela głosu, porusza – czyli animuje. Widzi w niej partnera

⁵¹ H. Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, op. cit., s. 9.

⁵² P. Passini, *Teatr animacji. Wprawki do manifestu*, [w:] *O polskim teatrze lalek – w Szczecinie*, Szczecin 2015, s. 41-42.

swoich zabaw, a nie tylko bierny ich obiekt. To wrażliwość z baśni Hansa Christiana Andersena, w których historie opowiedziane są często właśnie z perspektywy przedmiotów, a nie ludzi. Niemal każdemu zdarzyło się rozmawiać, czy wręcz kłócić z przedmiotami – samochodem, komputerem, zagubionymi kluczami – traktując je odruchowo jak żywe istoty, posiadające własną wolę i nie zawsze działające zgodnie z naszymi oczekiwaniami. To oczywiście daleka dygresja, wyjaśniająca jednak łatwość z jaką ulegamy konwencji teatru animantów.

Wiara w życie animanta to przecież zgoda na pewną konwencję, która może być rozmaicie realizowana:

Fenomen ożywiania nieożywionego stanowi samo jądro sztuki lalkarskiej. Dla jednych będzie to ożywianie symboliczne, dla innych – magiczne, dla jeszcze innych – baśniowe, żartobliwe, czy nawet reklamowe (jak ostatnio częste na naszych ekranach telewizyjnych filmiki reklamowe z udziałem animowanych parówek, „głodu” czy herbatników). Żeby „ożywienie” mogło nastąpić, musi dotyczyć czegoś, co w swej istocie żywe nie jest, a więc – bez względu na konwencję zastosowania – na pewno nie dotyczy człowieka. Aktor na scenie jest bez wątpienia istotą żywą, a więc nie jest „formą ożywioną”⁵³.

Do animacji potrzebny jest zatem żywy człowiek – animator i martwy przedmiot – animant.

ŻYCIE ANIMANTA

Animant jest zawieszony pomiędzy życiem i śmiercią.

Jego podwójna natura jest związana z tym, że jest zarówno przedmiotem (oczywiście martwym), animowanym przez człowieka, jak i żywym bohaterem (postacią sceniczną), mającym swoją inicjatywę i myśli.

Życie animanta jest różnie rozumiane. Niektórzy komentatorzy, wierni racjonalizmowi, mówią o konwencji, trickach i sposobach – sceniczne życie animanta nie jest faktem, a przyjętą konwencją, złudzeniem, może nawet oszustwem⁵⁴.

Jednak, zdaniem innych, lalka może przywoływać sens życia, odzwierciedlać życie, przedstawiać je lub prezentować. Przekonanie to zdaje się być uniwersalne, pojawia się

⁵³ H. Waszkiel, *Teatr ożywionej formy*, op. cit., s. 4.

⁵⁴ Por. S. Tillis, *Towards an Aesthetics of the Puppet*, op. cit., s. 30, N. Lorentz, *The Puppet as a Paradigm of the Contemporary Living Body – An Inquiry into the Traditional Question of Artificial Life in Contemporary Puppetry* [w:] *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th – 21st Centuries)*, Białystok 2016, s. 180-198.

w wypowiedziach osób pochodzących z różnych kultur. Mistrz japońskiego teatru bunraku stwierdził:

Lalka nie naśladuje życia, to sposób poruszania się lalki musi odzwierciedlać życie, a nie zaledwie je przypominać. Lalka nie mówi, lecz jej ramiona mogą być poruszane tak, by wyrazić zuchwałość bądź zrezygnowanie, ręce mogą zostać podniesione ze strachu lub dla wyrażenia groźby, dłonie zaciśnięte, by ukazać zdecydowanie, albo otwarte w geście zniewagi. [...] Jest to sztuka ukazywania *hara* – istoty uczuć i duszy⁵⁵.

W cytowanej wypowiedzi omawiane są zjawiska wynikające ze specyfiki bunraku – lalki nie wypowiadają się, nie mówią, gdyż przekazanie tekstu powierzone jest osobie trzeciej⁵⁶. „Odzwierciedlanie życia” ma być czymś więcej niż odtworzeniem. Ma przybliżyć widzów do istoty. Jest więc działaniem artystycznym, ale ma też związek z transcendencją. To właśnie odrzucenie elementów transcendencji jest prawdopodobną przyczyną braku przekonania o „prawdziwym” życiu animanta⁵⁷. Zdaniem południowoafrykańskiego lalkarza Basila Jonesa podstawową rolę animanta zaś jest performowanie życia (*performance of live*):

Praca lalki to nie interpretacja napisanego tekstu czy reżyserskiej wizji, ale walka o życie. To zmaganie, ta „gra” jest dosłownie w rękach lalkarza i nie musi mieć żadnego związku z dramatopisarzem czy reżyserem. Każda sekunda na scenie to sekunda, w której lalka może umrzeć. Życie i wiarygodność lalki zależą całkowicie od czujności lalkarza. Publiczność będzie brać lalkę serio tylko tak długo, jak będzie wierzyć w jej życie. Tak więc lalkarz jest dosłownie zaangażowany w równoległy, cichy dramat: walkę między życiem i śmiercią, zależną od siły, wytrzymałości i pamięci ciała lalkarza oraz, oczywiście, jego kunsztu i talentu⁵⁸.

Jones łączy wiarygodność lalki z wiarą widzów w jej życie. Leży ono (dosłownie i w przenośni) w rękach animatora – zależy przecież od jego umiejętności i przygotowania, ale też dyspozycji w trakcie każdego przedstawienia. Performowanie życia to może nawet więcej niż życie jako takie – to świadome jego prezentowanie przed publicznością. Według takiego podejścia

⁵⁵ Wypowiedź Yoshidy Tamao cytowana w: B. C. Adachi, *Backstage at Bunaku. A Behind-the-scene Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*, Wetherill, New York, Tokyo 1985, s. 56,57 [za:] B. Kubiak Ho-Chi, *Tragizm w japońskim teatrze lalkowym...op. cit.*, s. 207.

⁵⁶ Patrz Rozdział 3 – „pseudobunraku/lalka stolikowa”.

⁵⁷ Por. V. Nelson, *Sekretne życie lalek*, Kraków 2009, s. 7-10.

⁵⁸ B. Jones, *Puppetry, Authorship and the Ur-Narrative* [w:] *The Routledge Companion Of Puppetry and Material Performance*, op. cit., s. 62.

animant nie ma życia danego raz na zawsze – niezależnie od technicznej doskonałości jego konstrukcji, gdyż jest ono stale negocjowane i wypracowywane przez animatorów. Nie oznacza to jednak, że animanty są tylko biernymi narzędziami w rękach człowieka:

Jeśli zaczniemy od przyjęcia założenia, że przedmioty mają w sobie życie, wolę i cel jako cnoty wynikające z ich projektu i co właściwe ich naturze, raczej niż przyjmując za pewnik że ludzie panują (więc także dominują) nad bierną materią, to takie spojrzenie pozwoli na owocne przemyślenie na nowo tego, jak wchodzimy w interakcje z przedmiotami na scenie. Lalki były zwykle rozpatrywane jako nieożywione byty które naśladują ludzkie idee i istotę (przez bycie powiązanymi z kształtem człowieka, przez reprezentowanie go lub antropomorfizację albo tylko bycie kontrolowanym przez ludzkiego operatora) podczas gdy nie miały mocy sprawczej by człowieka kształtować lub zmieniać. A przecież jednym z najczęściej powtarzających się, niemal refrenów, wypowiedzianych przez niemal każdego, kto kiedykolwiek trzymał lalkę jest to, że lalka jest nieposłuszna, chce działać w inny sposób niż my się tego po niej spodziewaliśmy, i najlepsze co można to wsłuchać się w nią i tak wydobywać z niej życie⁵⁹.

Przytoczona wypowiedź wyraźnie akcentuje konieczność współpracy między animatorem a animantem. Animant nie jest więc tylko symulakrem, imitacją żywego organizmu, ale też aktantem – ma swoją własną sprawczość. Wpływa na otoczenie: zachęca animatora do działania i modeluje je, buntuje się jeśli manipulacja „nie jest po jego myśli” i nie pozwala mu działać zgodnie z jego wewnętrznym planem. Najprościej: animant chce żyć, chce żyć po swojemu.

Przekonanie o życiu animanta, nawet jeśli tylko warunkowym i chwilowym, zmusza do refleksji:

Lalkarstwo, które pozwala performerowi na stworzenie iluzji życia przez połączenie przedmiotów z ruchem i dźwiękiem, jest formą sztuki, która wywołuje wiele podstawowych pytań. Czym dokładnie jest życie? Jak jest stworzone? Kto je stworzył? Co, tak naprawdę, robią lalki? Jak powinniśmy myśleć i odnosić się do doświadczenia lalkarstwa?⁶⁰

⁵⁹D. N. Posner, C. Orenstein, J. Bell, *Introduction* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, op. cit., s. 6.

⁶⁰J. Bell, *Theory and Practice* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, op. cit., s. 13.

Popularność lalki (także animacyjnej, czyli animanta) jako tropu w kulturze zdaje się jedynie potwierdzać fundamentalność pytań, które przywołuje.

Badanie fenomenu animacji przebiegać musi na wielu poziomach. Opisu i rozszerzonego komentarza wymagają zagadnienia techniczne – działania stosowane w celu nadania życia animantowi, wyjaśnienie mechanizmu ich działania, a także możliwości budowania komunikatów i znaczeń.

ANIMACJA JAWNA, UKRYTA, PERFORMOWANA

Jak już stwierdzono, sztuka lalkarska w wyniku swojej „wielkiej reformy” rozszerzyła bardzo swoje środki wyrazowe – dopuściła sceniczną współobecność animantów i animatorów. W związku z tym rozróżnić można animację ukrytą oraz jawną.

Animacja ukryta może być kojarzona z klasycznym teatrem lalek – animatorzy zasadniczo nie są widoczni dla widzów. Są ukryci: za parawanem, horyzontem, paludamentem lub fragmentem scenografii. Konstruktorzy lalek starali się zwykle, by elementy pozwalające na animację, czyli pośredniki animacji, takie jak nici, czempuryty i drążki, były mało widoczne. Historycznie znane jest stosowanie dodatkowych metod pozwalających na zwiększenie iluzji samodzielnego ruchu lalki, na przykład siatek oddzielających marionetki od widowni utrudniających wypatrzenie nitek. Animację ukrytą wiązać możemy przede wszystkim z technikami klasycznymi (m. in. marionetką i pacynką), ale też techniką czarnego teatru i jego odmiany – teatru luminescencyjnego.

Celem zastosowania animacji ukrytej jest przekonanie widza o samodzielnym życiu animanta. Zwykle dąży się do naśladowania ruchu człowieka – realizmu w animacji. Jest to zgodne z zasadami iluzji teatralnej, którą można rozumieć następująco:

Z iluzją teatralną mamy do czynienia wtedy, gdy odbiorca traktuje jako świat realny to, co jest jedynie fikcją, a więc rezultatem artystycznej kreacji świata przedstawionego. Iluzja jest związana z wytwarzanym przez scenę efektem realności oraz z procesem rozpoznawania przez widza oglądanego świata jako własnego, w którym rzeczy dzieją się zgodnie z jego doświadczeniem i przekonaniami⁶¹.

⁶¹ P. Pavis, *Iluzja* [hasło], *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 191.

Ta konwencja teatralna stanowiła jeden z punktów zwrotnych w modernistycznych przemianach teatru przełomu XIX i XX wieku (tzw. Wielkiej Reformy Teatru). Podobne przemiany dotknęły także sztukę lalkarską. Właśnie ujawnienie animatora było rewolucyjną zmianą w europejskim teatrze lalek XX wieku:

Trudno byłoby dzisiaj ustalić, kto pierwszy zdecydował się na „odkrytą” animację. Kandydatów do pierwszeństwa było wielu. Soliści, jak Roser, Bramall i Rajfanda, stosowali ją od dłuższego czasu w popisach marionetek „indywidualnych”. Tym razem chodziło jednak o odkrytą animację w przedstawieniu, dawanym zgodnie z modelem sztuki dramatycznej. Pierwsze próby „otwartej animacji” w przedstawieniach całych sztuk podjęte były w Polsce i sąsiednich krajach⁶².

Obecność aktora człowieka w przedstawieniach teatru lalek była oczywiście stosowana wcześniej niż eksperymenty z przełomu lat 50. i 60. które przywołał Jurkowski. Jednak czym innym było współgranie lalek i człowieka, a czym innym ujawnienie animacji. Dziś to podejście niemal przezroczyste. Trudno wręcz znaleźć spektakle niekorzystające z tej formy animacji. Początkowo szokowała, bo burzyła dotychczasowe wyobrażenia o teatrze lalek.

Widzialna obecność animatora zdaje się mówić: „To nie jest dokument ani diorama. To dzieło wywiedzione z wyobraźni”⁶³. Jest to nałożenie kolejnego poziomu wypowiedzi scenicznej. To teatralizacja, gdyż jest to ujawnienie „teatralnej kuchni”, tego „jak to się robi”. W przypadku zestawienia idealnej – doskonałej animacji ukrytej z jawną, wręcz ujawnienie tego, „że się to robi”.

Animacja jawna to forma żywa i stale rozwijająca się. Obecne poszukiwania twórców (np. Neville’a Trantera, Dudy Paivy, grupy Blind Summit itd.) to rozwinięcie oryginalnej formy występu w którym widzialni animatorzy wchodzą w interakcję z lalką, gdyż ci lalkarze nie tylko wyszli zza parawanu, ale i wkroczyli w fikcyjną przestrzeń sceny:

W tym szczególnym rodzaju przedstawienia, ma miejsce współ-widzialność [*co-presence*] między lalkarzem i lalką. Ta współ-widzialność jest szczególna, gdyż ustanawia relację między sobą a Innym pomiędzy dwoma bytami różnymi ontologicznie: jeden jest podmiotem (innymi słowy bytem obdarzonym świadomością) a drugi przedmiotem

⁶² H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, op. cit., s. 93.

⁶³ J. Farrell, C. Farrell, *Figures of speech – puppet as metaphoric being*, TEDx Talk, Drigo 2011, https://www.youtube.com/watch?v=MZfBROpj8_w, [dostęp: 21.09.2021].

(inaczej: rzeczą). Jednak wyjątkowość lalki wynika z obecności dwuznaczności ontologicznej – jest ona przedmiotem który jawi się w performansie jako podmiot. Współ-obecność akcentuje tę dwuznaczność ontologiczną przez konfrontację lalki z ludzkim protagonistą⁶⁴.

Warto podkreślić, że nie każda widoczność animatora to „współ-widzialność”, gdyż nie każda niesie „obecność dramaturgiczną”. W przywoływanym tekście rozważane są sytuacje, w których animator nie tylko powołuje do życia postać sceniczną przez animację, ale sam, równolegle, gra drugą postać. To hybryda między aktorstwem a lalkarstwem. Piris przekonywał, że jest to bardziej zaawansowane zadanie:

W aktorstwie celem aktora jest skupienie uwagi publiczności na jego ciele, podczas gdy celem lalkarza jest skupienie uwagi publiczności na lalkach. Współ-widoczność lalkarza i lalki wymaga podwójnej uwagi – skierowanej zarówno na performerze jak i lalce⁶⁵.

Animator-aktor musi stale kontrolować, która z postaci w danym momencie „ma głos” – w ich dialogu (słownym bądź działań fizycznych) należy wyraźnie oddzielać partie postaci kreowanej przez animanta i postaci kreowanej przez aktora. Konieczne jest zachowanie bilansu między działaniem animatora a lalki⁶⁶. To interesująca kwestia – znajdująca bardzo różne sposoby realizacji. Z jednej strony uznaje się, że ograniczenie ruchu i zachowanie neutralnej mimiki przez animatora pozwala widzom skoncentrować się na animancie – nie odciąga od niej uwagi. Z drugiej strony, emocje aktora widoczne na twarzy stają się niejako dopowiedzeniem, uzupełnieniem wiedzy widzów o stanie emocjonalnym postaci. Więcej – można wyobrazić sobie sytuację (zwykle ze względu na ograniczone możliwości animacyjne), w której informacje o działaniu animanta pochodzą właśnie z działania animatora – np. przejazd konia odgrywany będzie przez ruchy i kłaskanie animatorów trzymających w dłoniach figurki koni⁶⁷. Animanty korzystają z bardziej sprawnych dłoni swoich animatorów – czasem to ciało animatora staje się przedłużeniem ciała animanta, a nie na odwrót.

⁶⁴ P. Piris, *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, op. cit, s. 30.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Por. A Maksymiak, *Aktor, lalka, przestrzeń. Semantyka przestrzeni scenicznej w relacji lalka – aktor w teatrze lalek*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie”, Wrocław 2020, s. 50-60.

⁶⁷ To scena z *Krzyżaków* w reż. J. Roszkowskiego (opis spektaklu w Rozdziale 4). Jeszcze dalsze uproszczenie pojawia się w filmie *Monty Python i Święty Graal* (reż. T. Gilliam i T. Jones), gdzie jazdę konną odgrywali aktorzy poruszający się sugestywnie zgodnie z rytmem „kopyt” imitowanych łupinami kokosa.

Współ-widoczność to także budowanie i ujawnianie relacji między animatorem i animantem:

Istotą dzisiejszego lalkarstwa jest relacja między człowiekiem i przedmiotem, łącząca ich na nowe, różnorodne sposoby. To już nie prosta opozycja jednego i drugiego – ludzki aktor przeciwko lalce – paradygmat wyrażony przez Edwarda Gordona Craiga w słynnym tekście „Aktor i nadmarioneta”, ludzkie ciało i materialny konstrukt [*material construct*] mieszają się teraz w niezliczonych konfiguracjach. Jako, że lalkarze działają korzystając ze świata materialnego i kierując bądź odwracając uwagę na/od swojej obecności, fizycznie ucieleśniają szersze praktyki kulturowe równocześnie prowokując nowe pytania na temat natury lalki: jak należy rozumieć podmiotowość, sprawczość lub postać w tym pomieszczeniu ciała i materii w teatralnej współ-widoczności [*co-presence*] lalki i lalkarza?⁶⁸

Bardzo często w budowaniu relacji między animatorem i animantem korzysta się z elementarnych relacji zaczerpniętych z życia społecznego: rodzic-dziecko, władca-sługa, przyjaciele, przeciwnicy, konkurenci. Taka tematyzacja relacji ułatwia budowanie przebiegu scen i sensów. Zdarza się też, że właśnie sama relacja animant-animator (rozumiana kulturowo jako manipulowany i manipulator) służy jako zabieg interpretacyjny w spektaklu. Jest to powiązane ze szczególną formą animacji jawnej – animacją performowaną.

Animację performowaną należy rozumieć jako sytuację, w której widoczny animator nie tylko nie ukrywa faktu prowadzenia lalki, a dodatkowo zwraca uwagę widzów na swoje działanie – sam fakt animacji jest w danej sekwencji tematyzowany. Często stosowane są widoczne (a więc dokładnie wbrew dążeniom lalkarzy stosujących animację ukrytą) pośredniki animacji. Cieniutkie nici zostają zastąpione widocznymi sznurkami, czempuryty i drążki nie są kamuflowane (np. poprzez malowanie ich na matowo czarno). Konwencjonalnie pośredniki animacji traktuje się jako niewidoczny element techniki animanta, stara się o nich zapomnieć⁶⁹.

⁶⁸ D. N. Posner, C. Orenstein, J. Bell, *Introduction* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, op. cit, s. 3.

⁶⁹ Jest to widoczne, i w pewnym stopniu uzasadnione, gdy animanty prezentowane są na wystawach, jako eksponaty. Niezmiernie rzadko prezentuje się je razem z krzyżakami, pełnym oniciowaniem. Często skraca się drążki i czempuryty lub pozbawia oryginalnych. Lalka ma się dobrze prezentować jako rzeźba, obiekt wizualny. Technika stojąca za lalką zwykle nie jest uznawana za istotną. Patrz np. dokumentacja fotograficzna w katalogach: *Wszystkie nasze lalki. Katalog zbiorów Działu Widowisk Lalkowych Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi*, t. 1 i t. 2, red. H. Sych, Łódź 2018 (t. 1), 2019 (t. 2) lub *Muzej Teatralnych Kukol GACTK imieni S. W. Obrzcowa*, red. G. P. Gołdowski, S.S. Gnutikowa, T. Stiepanowa, Moskwa 2005.

W tym przypadku stają się jego komplementarną częścią, budującą znaczenie wypowiedzi scenicznej.

Ujawnienie sposobu i faktu animacji można określić mianem animacyjnej nagości lalki i często jest ona mocna jak nagość aktora⁷⁰. Może być istotnym nośnikiem znaczeń. Eric Bass, tak opisywał scenę ze swojego spektaklu *Between Sand and Stars*:

[...] pilot rozbija się na północnoafrykańskiej pustyni. Jego czołganie się w poszukiwaniu ratunku zdaje się nie mieć końca, wspomina ryzykowne sytuacje w których brał udział, w jaki sposób wypełniały jego życie znaczeniem i pasją, niezależnie czy było to fizyczne ryzyko czy ryzyko w twórczości artystycznej. Lalka go reprezentująca to dziesięcioniciowa marionetka prowadzona przez pięciu animatorów, każdy w odległości około 10 stóp [ok. 3 m – MJ] od niej. Ta odległość daje lalce autonomię potrzebną do oddania wrażenia, że bohater znajduje się sam na pustyni. W tym samym czasie widoczne połączenia między lalką a lalkarzami dają lalce życie, a gdy lalkarze oddzielają się postać słabnie, i ostatecznie umiera. Fizyczna dramaturgia tej sceny bazuje na wysiłkach lalki chcącej przetrwać. Zaś wizualna dramaturgia na zależności lalki od pięciu animatorów⁷¹.

W przytoczonej scenie zastosowanie animacji performowanej pozwoliło na odegranie nie tylko sytuacji opisanej w wystawianym tekście literackim autorstwa Antoine’a de Saint-Exupéry’ego, ale także wewnętrznych przeżyć bohatera i jego kondycji psychosomatycznej.

Stosowanie animacji jawnej, a w szczególności animacji performowanej bywa uznawane jest za jedną z możliwych realizacji brechtowskiego efektu obcości (*Verfremdungseffekt*). Komentarze tego typu pojawiają się w tekstach dotyczących japońskiego, klasycznego teatru bunraku:

Wykorzystanie głosu nie jest wykluczone (co mogłoby być sposobem na jego cenzurowanie, dlatego warto to podkreślić), jednak jest on umieszczony na jednej stronie (na scenie narratorzy zajmują boczną platformę). W bunraku głos jest zbalansowany, albo lepiej, potwierdzony gestem. Gest ten jest podwójny: emocjonalny gest na poziomie lalki (ludzie płaczą z powodu samobójstwa lalkowego kochanka) i przechodni gest na poziomie animatorów [*manipulators*]. W teatrze wschodu, aktor udaje działania, ale są one tylko gestami; na scenie jest tylko teatr i to zawstydzia w teatrze. Bunraku zaś (z definicji)

⁷⁰ Więcej o nagości lalki pisałam w artykule: M. Janus, *Rozebrane lalki – nagość w lalkarstwie i teatrze lalek* [w:] *Nagość w kulturze*, red. Ł. Wróblewski, J. Siwiec, M. Gołębiowski, Kraków 2017 s. 247-258.

⁷¹ E. Bass, *Visual dramaturgy* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry...*, *op cit.*, s. 56.

oddziela działanie od gestu, pokazuje gest, pozwala by działanie było zobaczone, eksponuje sztukę i pracę równocześnie i rezerwuje dla każdej z nich odrębny scenariusz. [...] Emocja już nie zalewa, nie zanurza się, staje się materiałem do czytania; stereotypy znikają. [...] Wszystko to wywołuje oczywiście *Verfremdungseffekt* popierany przez Brechta⁷².

Każde zastosowanie animacji jawnej jest działaniem deziluzyjnym, a brechtowski *V-effekt* jest jednym z podstawowych jego przejawów w teatrze XX wieku⁷³. Nic dziwnego, że Barthes przywołuje go w tekście odnoszącym się do bunraku. Jest to tym bardziej uzasadnione, że animacja przez kilku animatorów równocześnie (a taka właśnie jest domeną tego teatru) może jeszcze bardziej pogłębiać efekt obcości:

A więc pięciu ludzi, aby nadać jednej lalce pozory życia – i wszyscy widoczni dla publiczności. Widz jest świadkiem powstawania i rozwijania się scenicznego dzieła sztuki: najbardziej teatralny teatr, *Verfremdung* w całym tego słowa znaczeniu, uczucie wyższej ponadprzyczynowej konieczności. W kanonie mimiki i gestu doprowadzonym do doskonałości nie trzeba już „przykro znosić resztki ziemskiej rzeczywistości”⁷⁴.

Oczywiście współpraca animacyjna kilku osób nie została wymyślona po to, by wzmacniać efekt obcości. Beata Kubiak Ho-Chi wiąże współpracę kilku animatorów z ogólną tendencją do doskonalenia sztuki lalkarskiej:

Lalki również zmieniały się, stając się z czasem coraz bardziej mobilne. Do złudzenia przypominały w gestach ludzi – zamykały i otwierały oczy, przesuwwały w boki źrenice, podnosiły i opuszczały brwi, otwierały usta, poruszały palcami. Rewolucyjna zmiana nastąpiła w 1734 r., kiedy to rozpowszechniła się technika poruszania lalek nie przez jednego a przez trzech animatorów. Udoskonalenie tej metody, nazywanej początkowo *sanningakarii* (dosł. trzy osoby trzymając <lalkę>), a z czasem – *sannizukai* (dosł. trzy osoby manipulujące <lalką>), przypisuje się słynnemu operatorowi lalek Yoshidzie Bunzaburō (?-1760)⁷⁵.

W komentarzach do widocznej pracy animatorów bunraku badaczka dostrzega także przejawy zdystansowania się ich od akcji:

⁷² R. Barthes, *On Bunraku*, "The Drama Review: TDR", Vol. 15, No. 2, "Theatre in Asia" (Spring, 1971), s. 76- 77.

⁷³ Por. K. Pleśniarowicz, *Przestrzenie deziluzji. Dwudziestowieczne modele dzieła teatralnego*, Kraków 2020.

⁷⁴ H. Siegel. *Aktorzy i lalkarze* [w:] *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, Warszawa 1965, s. 23.

⁷⁵ B. Kubiak Ho-Chi, *Tragizm w japońskim teatrze bunraku*, op. cit. s. 50.

Za sprawą trzyosobowej grupy animatorów lalki *bunraku*, naśladują złożone gesty i ruchy człowieka, starając się przy tym jak najlepiej wyrażać emocje. W przeciwieństwie do aktorów, których osobowość wpływa na sposób interpretowania roli, lalki, nie posiadając własnego charakteru, stają się ucieleśnieniem roli, najdoskonalszym wcieleniem przedstawianych bohaterów. [...] Lalki *bunraku* ożywają dzięki kierującym nimi trzem animatorom, a precyzja ruchów mężczyzn i maestria z jaką poruszają oni lalkami jest tak wielka, że sprawiają wrażenie, jakby „byli raczej świadkami akcji, a nie jej sprawcami”⁷⁶.

Jest to stwierdzenie zadziwiające o tyle, że w przypadku *bunraku* trudno mówić o animacji performowanej, pomimo jej jawności. Jest to raczej dodatkowa warstwa interpretacji pojawiająca się u europejskiego odbiorcy, a nie celowe działanie w budowaniu sytuacji scenicznych. Potwierdzać mogą to w szczególności elementy odwracające uwagę od animatorów: zakrycie ich twarzy (poza animatorem głównym), neutralne, czarne stroje (w kontraście do bardzo kolorowych, bogatych strojów lalek), częściowe zasłonięcie za podwyższeniem po którym poruszają się lalki.

Wprowadzenie animacji jawnej w teatrze europejskim nie spowodowało całkowitego odejścia od animacji ukrytej. Obie te techniki są stosowane z powodzeniem w spektaklach, choć niewątpliwie animacja ukryta dużo rzadziej. Jest to podział o dużym stopniu ogólności, jednak bardzo ułatwiający interpretację performansów z wykorzystaniem animantów.

ANIMACJA NIENAŻYWA

Pojęcie „nażywości” – *liveness* pojawiło się w performatyce i innych badaniach teatralnych, gdy zaistniała potrzeba odróżnienia działań na scenie w czasie rzeczywistym od wykorzystania rejestracji różnego rodzaju:

Możliwość filmowej rejestracji sztuki aktorskiej zmusiła wtedy krytyków do przemyślenia na nowo takich pojęć, jak „rzeczywiste ciało” i „rzeczywista przestrzeń” oraz do wypracowania nowych kryteriów odróżniających, oddzielających i definiujących te zjawiska, o czym świadczą między innymi teksty Maxa Herrmanna. To wtedy – jak słusznie zauważa Philip Auslander – możliwość technicznej lub elektronicznej rejestracji przedstawień sprawiła, że samo pojęcie *liveness* nabrało jakiegokolwiek sensu. Zanim nie wynaleziono i nie rozwinięto odpowiednich technologii, nie mówiono o przedstawieniach *live*, ale po prostu o przedstawieniach. Pojęcie *live* ma sens jedynie wtedy, gdy oprócz

⁷⁶ *Ibidem*, s. 206.

tradycyjnych spektakli pojawiają się też przedstawienia transmitowane lub zarejestrowane. W naszej na wskroś zmediatyzowanej kulturze konieczne stało się wprowadzenie odpowiedniego rozróżnienia⁷⁷.

Jest więc ono związane z rozwojem technologii. Sztuka lalkarska jako taka związana jest z technologią. John Bell nawet określił lalkarstwo jako performans inżynierii⁷⁸. Może właśnie dlatego włączono do niego z taką łatwością automaty. Obecnie coraz częściej podejmuje się próby wykorzystania w performansie robotów i innych maszyn. Automaty można zdefiniować można jako „figury poruszane mechanicznie, które działają samodzielnie po ich uruchomieniu, w odróżnieniu od lalki która pozostaje (lub przynajmniej powinna) pod kontrolą jej ludzkiego operatora w trakcie występu”⁷⁹. Pierwsze automaty o których dysponujemy szczegółowymi informacjami zostały stworzone przez Filona z Bizancjum (druga połowa III wieku p. n. e.) i Herona z Aleksandrii (I wiek n. e.). Konstruktorzy za ich pomocą przedstawili sceny mitologiczne⁸⁰. Mechaniczne życie fascynowało ludzi także w nowożytności⁸¹, jednak to XXI wiek okazał się czasem realizacji marzeń nie tylko o sztucznym życiu, ale i o sztucznej inteligencji. Obecnie performatywnie wykorzystuje się roboty i, znacznie częściej od nich, lalki animatroniczne – zwłaszcza w przemyśle filmowym. Zmusza to do przyjęcia dodatkowej perspektywy w rozważaniach o animacji.

⁷⁷ E. Ficher-Lichte, *Estetyka performatywności*, *op. cit.*, s. 109.

⁷⁸ 2020 Fall Puppet Forum: "Engineering in Puppetry" [John Bell talks] with Basil Twist, Ed Weingart, and Jason Lee, Ballard Institute and Museum of Puppetry [nagranie], <https://www.youtube.com/watch?v=TzuGNi30H7M> [dostęp: 23.11.2021]

⁷⁹ A. P. Philpott, *automata* [hasło], *Dictionary of puppetry*, *op. cit.*, s. 23.

⁸⁰ Opis (z błędnym datowaniem życia obu mechaników) i jedna rycina pojawiają się w: H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do „belle époque*, *op. cit.*, s. 55-56, więcej ilustracji znajdziemy w starym wydaniu: H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*, *op. cit.*, s. 25-28. O automatach Herona z Bizancjum i Filona z Aleksandrii wzmiankują książki popularyzatorskie dot. wynalazków i mechaniki, por. *automat* [hasło] *Encyklopedia odkryć i wynalazków*, Warszawa 1988, s. 23. Interesująca wydaje się próba rekonstrukcji teatru Filona z Aleksandrii dokonana dla Muzeum Techniki Antycznej Grecji przez prof. Kostasa Kotsanasa w oparciu o *Automaty*, jeden z zachowanych traktatów Herona z Aleksandrii (Heron uważał się za ucznia Filona), patrz: <http://kotsanas.com/gb/exh.php?exhibit=0101001>, [dostęp: 23.11.2021].

⁸¹ Por. G. Wood, *Living Dolls. A Magical History of the Quest for Mechanical Life*, London 2002, C. Poulton, *From Puppet to Robot. Technology and the Human in Japanese Theatre* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, *op. cit.*, s. 280-293, E.A. Jochum, J. Schultz, E. Johnson, T.D. Murphey, *Robotic Puppets and the Engineering of Autonomous Theater* [w:] *Controls and Art. Inquiries at the Intersection of the Subjective and the Objective*, Heidelberg 2014, s. 107-128.

Przejawy życia automatów, robotów i animantów animatronicznych nie zawsze są powiązane z działaniem animatora w czasie rzeczywistym. W przypadku klasycznych automatów wykorzystujących mechanizmy zegarowe wcześniej zaprojektowana sekwencja ruchu odtwarzana jest dzięki mechanizmowi. Jeśli o sukcesie marionetki decydują zarówno umiejętności konstruktora jak i animatora, to w przypadku automatu o całości przebiegu ruchu decyduje ten pierwszy. Intuicyjnie to jemu przypisujemy wpływ na „wyrażanie życia” a nie osobie, która nakręci i odblokuje mechanizm. Z tego powodu, wielu badaczy odmawia teatralności automatom – wskazują właśnie brak „nażywości”.

Podobne wątpliwości mogą wzbudzać występy robotów. Roboty, rozumiane wąsko, jako urządzenia działające autonomicznie, zbierające informacje z otoczenia i wpływające na otoczenie także rozsadzają koncepcję klasycznej animacji. Ich oprogramowanie sprawia, że podejmują decyzje – na podstawie posiadanych i zebranych danych. Programista i konstruktor projektują konkretne możliwości i zestaw reakcji, które jest w stanie wykonać robot. Jednak ze względu na obecność czynnika materialnego, roboty pojawiają się w kręgu zainteresowań badaczy animantów.

Oceniając, które z działań twórców robotów i automatów mają największy wpływ na ich możliwości przejawiania „znamion życia”, czyli bycie animowanymi zgodnie z definicją przyjętą w tej rozprawie, należy uznać, że odbywa się ona wcześniej niż sam ich występ/prezentacja. To przede wszystkim działania związane z budowaniem algorytmu działania danego animanta. Stąd propozycja sklasyfikowania takich sytuacji jako animacji nienażywej.

Zaawansowane technologie mogą też łączyć się z działaniem w czasie rzeczywistym. Aga Błaszczak opisuje przykład hybrydowej animacji w musicalu *King Kong*:

[N]a scenie pojawia się ponad 6-metrowa realistyczna lalka goryla wchodząca w interakcje z żywymi aktorami. Creatures Technology Co. odpowiedzialne za jej budowę wykorzystало hybrydową formę animacji, używając elementów animatronicznych, automatyki oraz żywych wykonawców. Podstawowe ruchy i gesty lalki zostały częściowo zautomatyzowane za pomocą systemu szyn, który podnosiły i opuszczały ją, podczas gdy zaawansowane gesty i mimika kontrolowane były przez 13 lalkarzy (10 osób animujących lalkę bezpośrednio oraz 3 osoby kontrolujące animatronikę.) [...] Animacja, nawet zdalna,

odbywa się w czasie rzeczywistym, co oznacza, że mimo wysokiego poziomu automatyzacji i mechanizacji ludzki animator jest wciąż kluczowy⁸².

Badaczka wyraźnie podkreśla działanie „na żywo”. Dlatego właśnie nie komplikacja techniczna, a oddzielenie czasowe projektu animacji od jej prezentacji publiczności może stanowić podstawę do uznania pewnych działań animantów za przejawy animacji nienależywej.

TECHNIKI ANIMACJI

Dziecko w trakcie zabawy z lalką lub pluszową maskotką odruchowo bierze je w ręce i wykonuje ruchy potrzebne w danej sytuacji. Manipuluje nią. Termin „manipulacja” pochodzi od łacińskiego „garść, garstka, naręcze” – *manus*, oraz *-pulus*: możliwy związek z łac. *plenus*, pełny oraz *plére*, napełniać, a wyrażenie *manus pellō* ma oznaczać „trzymać czyjąś dłoń” lub „mieć kogoś w ręku”⁸³.

W rozumieniu użytym w tej pracy jest to podstawowa technika animacji, w której animator wprowadza animanta w ruch wykorzystując części swojego ciała – najczęściej ręce.

Manipulacja może być pośrednia i bezpośrednia. Wynika to zarówno z konstrukcji lalki, jak i decyzji animatora. Stwierdzenie Maxa von Bohema o popularności animacji bezpośredniej z początku XX wieku brzmi kłopotliwie: „Wykorzystanie impulsów ludzkiej ręki mogło być najstarszą metodą, także dlatego, że najprostsza”⁸⁴. Pacynka (zasadniczo) animowana jest bezpośrednio – ma stały kontakt z ciałem (ręką) animatora. Także wiele form współczesnych (trudnych do sklasyfikowania) bierze się po prostu w ręce i porusza. Kiedy konstrukcja animanta zawiera w sobie pośredniki animacji (nici, drążki, czempuryty) mówić można o animacji pośredniej. Te pomoce techniczne mogą być bardzo proste i przekazywać ruch od animatora do animanta bez modyfikacji – stanowią wówczas przedłużenie ręki. Stosuje się również bardziej zaawansowane rozwiązania: systemy cięgien, bloczki, sprężyny, przeciwwagi, siłowniki hydrauliczne, silniki elektryczne i inne udogodnienia. Pośredniki animacji z jednej strony służą animacji ukrytej – to one są widoczne, a nie ręka animatora, co pozwala na utrzymanie iluzji, z drugiej strony pozwalają na poszerzenie repertuaru ruchów animanta. Mogą zarówno wspomagać animację niewielkich animantów – precyzyjną izolację ruchu poszczególnych jego członków, jak i umożliwiać złożone ruchy dużych animantów –

⁸² A. Błaszczak, *Digitry. Romansujące rzeczywistości, op. cit.*, s. 11.

⁸³ Por. *Manipulacja* [hasło], <https://pl.wikipedia.org/wiki/Manipulacja>, [dostęp: 11.11.2021].

⁸⁴ M. von. Boehm, *Puppen und Puppenspiele*, München 1929, s. 2.

poszerzając zasięg oddziaływania człowieka (ograniczony rozmiarem dłoni, zasięgiem ramion, wzrostem).

Miarą sukcesu animatora jest wiarygodność animanta. Nie zawsze oznacza ona realistyczne oddanie ruchu, częściej stworzenie pewnego kanonu ruchów – znaków, które mogą zostać odczytane przez widza. Wynika to zarówno ze świadomych decyzji artystycznych – sztuka lalkarska jest więc przetworzeniem życia a nie jego wierną repliką, ale też z przyczyn pragmatycznych – kompromisem. Bardzo często skomplikowana konstrukcja animanta wiernie oddająca anatomię człowieka ma ograniczone możliwości wyrazowe i zamiast stwarzać wielkie możliwości blokuje animatora nadmierną złożonością. Szuka się więc „złotego środka” pomiędzy umiejętnościami konstruktora, możliwościami danego materiału (inaczej zachowują się animanty z tekstyliów, inaczej z drewna), projektem scenografa, planowaną akcją, a nawet możliwościami finansowymi teatru. Uproszczenie ruchów codziennych jest jednak z punktu widzenia antropologii teatru uniwersalną strategią:

Aktorzy mogą w istocie pomijać nie tylko złożoność codziennych sposobów posługiwania się ciałem – aby umożliwić ujawnienie się, poprzez podstawowe przeciwieństwa tego, co stanowi istotę ich pracy: ich *bíos* – ale mogą też zaniechać rozwinięcia działania w przestrzeni. Dario Fo wyjaśnia, że siła ruchu aktora jest wynikiem syntezy – albo koncentracji działania, uruchamiającego znaczną energię w małej przestrzeni, albo odtworzeniem wyłącznie elementów niezbędnych do przeprowadzenia działania, przez wyeliminowanie składników uznanych za niekonieczne⁸⁵.

Animator szuka więc dla animanta ruchu silnego, znaczącego – właśnie dzięki uproszczeniu a nie pomimo. Dzięki usunięciu tego, co zbędne.

Istnieje pewien kanon działań, który pozwala na budowanie wiarygodności animanta w oczach widza – na jego ożywienie. Dotyczy on nie tylko postaci antropomorficznych i zoomorficznych, choć te stanowią one ogromną większość postaci lalkowych i sposób ich prowadzenia wpływa na animację postaci „abstrakcyjnych”.

Pierwszą kwestią jest pozycja animanta – prowadzenie go na właściwej wysokości. Pacynka czy jawałka nie może „tonąć” poniżej krawędzi parawanu, bo zaburzone będą proporcje postaci. Zachowanie odpowiedniej wysokości jest również konieczne w przypadku animantów prowadzonych z góry lub na poziomie animatora. Odpowiedni poziom pozwala na

⁸⁵ E. Barba, *Antropologia teatru* [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, op. cit. s. 12.

właściwą postawę lalki, np. rozprostowanie nóg (nawet jeśli tylko zasugerowanych np. kostiumem lalki). Temu samemu celowi służy stosowanie drugiej zasady – zachowanie pionu postaci. Animant ustawiony na właściwym poziomie, spionizowany – to baza dla dalszych działań animacyjnych. Zaburzona pozycja – połamana, krzywa, w pozycji niemożliwej lub nadmiernie niewygodnej (gdyby przybrał ją człowiek) odbiera wiarygodność animantowi i może budzić dyskomfort u widza. Jest to szczególnie istotne, gdy animant jest pozowany – zatrzymany po skończeniu kwestii lub gestu, np. na czas działania innego protagonisty. Aktywna pozycja aktora – czy człowieka, czy animanta budzi zainteresowanie widza.

Oddech to podstawowy przejaw życia. Wielu animatorów oddycha razem z animantem, a nie tylko wykonuje ruchy sugerujące oddech postaci. Jest to zabieg manipulacyjny często stosowany w animacji materiałów – których forma nie sugeruje postaci ludzkiej lub zwierzęcej. Oddychający papier żyje, nie tracąc swojej materialnej formy i znaczenia. Jest to również element przenoszenia emocji – rytm oddechu jest uniwersalnym wskaźnikiem emocjonalnym. W manipulacji wieloosobowej oddech stanowi również sposób komunikacji – jest przedtaktem akcji, pozwala również na wyrównanie rytmu działania wszystkich animatorów.

Kolejnymi elementami działania animanta uzyskiwanymi dzięki manipulacji są te, które oznaczają działanie zmysłów. Szczególnie istotny jest wzrok. Animant może rozglądać się, badać otoczenie. To właśnie kierunek spojrzenia informuje widza o jego zamiarach. Tzw. „kontakt” to takie pozowanie animanta, by kierunek jego „oczu”, a często „nosa” wskazywał na obserwowany przez niego obiekt. Jest to działanie świadome:

[K]odyfikacja (czyli formalizacja) procesu fizjologicznego pomaga wykonawcy zburzyć codzienny automatyzm posługiwania się oczyma. Ukierunkowywanie spojrzenia przestaje być mechaniczną reakcją, a zostaje przez wykonawcę w działanie – w akcję widzenia⁸⁶.

Animant może również grać reakcje na inne bodźce zmysłowe – zapach, dźwięk, smak. O jego zmyśle dotyku świadczy to, jak reaguje na kontakt z otoczeniem, jak dotyka tego, co znajduje się w jego otoczeniu. Manipulacja kojarzy się przede wszystkim z gestami, a te służą przekazowi informacji – także o doznaniach zmysłowych postaci.

⁸⁶ *Twarz i oczy* [w:] *Sekretna sztuka aktora*, op. cit., s. 271.

Bardzo często stosuje się gesty stereotypowe – skonwencjonalizowane. Takie podejście bliskie jest budowaniu sekwencji ruchowych w pantomimie lub opisom klasycznych technik aktorskich (np. *Mimiki* Wojciecha Bogusławskiego)⁸⁷. W wyprowadzaniu takich gestów ważny jest przedtakt – nabranie powietrza przed wypowiedzeniem frazy, animacyjny odpowiednik toku, czyli spięcia w ciele, czy ruch w przeciwnym kierunku, aby zwiększyć szerokość planowanego gestu. Kontrapunkt stosuje się również w czasie pozowania animantów. To zasady znane technikom teatralnym i tanecznym na całym świecie. W biomechanice Meyerholda nosi nazwę techniki „otkaza”, którą można zdefiniować jako „ruch w kierunku przeciwnym do tego, który zamierzano wykonać – wykonywany tuż przed nim w celu podkreślenia jego ekspresji”⁸⁸. W przypadku eurytmii Dalcroze’a określa się ją jako antycypację ruchu, podobnie działają aktorzy azjatyccy (np. opery pekińskiej).

Gesty bardzo często wzmacniane są uwagą postaci, najczęściej spojrzeniem – animant wskazuje coś ręką i patrzy w tym samym kierunku. Podobnie działa również zatrzymanie akcji – wykorzystywane nie tylko w teatrach azjatyckich⁸⁹.

W budowaniu czytelnych sytuacji bardzo ważny jest rytm. Zasadniczo animant działa wolniej od realnych działań ludzi. Wydaje się to wyraźniejsze w przypadku spektakli nie wykorzystujących tekstów. Wynika to zarówno z ograniczeń konstrukcji i sposobu działania konkretnych lalek: np. członki marionetki są wahadłami, więc potrzebują czasu na pełną sekwencję ruchu. Ograniczony jest też człowiek animator – i jego możliwości motoryczne, jak też widz i jego percepcja. Wydaje się, że podobne zwolnienie jest także typowe dla pantomimy. Oczywiście animanty bywają wykorzystywane w scenach bardzo szybkich i dynamicznych – zwykle jednak są to sceny grupowe, gdzie precyzja animacji jednostkowego animanta nie jest szczególnie istotna. Z całą pewnością w ich komponowaniu wykorzystane zostaną sekwencje rytmiczne porządkujące sytuację sceniczną:

Rytm materializuje trwanie działania w formie linii różnorodnych lub zmaterializowanych napięć. Kreuje oczekiwanie, wyczekiwanie. Widzowie doświadczają pewnego pulsowania,

⁸⁷ Por. też m.in. rozdziały: *Dłonie*, *Ekwiwalencja*, *Preekspresywność*, *Stopy*, *Twarz i oczy* [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, op. cit.

⁸⁸ *Opozycje* [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, op. cit., s. 126.

⁸⁹ Por. *Twarz i oczy*, *ibidem*, s. 278,

projekcji ku czemuś, czego są często nieświadomi; odczuwają oddech, który powtarza się zmiennie, ciągłość, która sama sobie przeczy⁹⁰.

Rytm odzwierciedla także temperament postaci – zgodnie z dyspozycją reżysera. Stereotypowo: postaci młode i wesołe będą szybkie i ruchliwe, a starsze lub poważne – powolne i statyczne. Pewna trudność takiej charakterystyki postaci wiąże się z faktem, że łatwo przejmować rytm od innych – więc animatorzy muszą zachowywać szczególną uważność, by nie pogubić rytmu swojego bohatera.

Ważną czynnością wykonywaną przez animanta a zarazem wykorzystującą rytm jest mówienie. Bardzo długo lalki nie mówiły, np. w typowym dla polskiej kultury ludowej spektaklu bożonarodzeniowym – szopce, tekst podawany był przez „opowiadacza”, a za działania kukiełek odpowiedzialny był „poruszacz”⁹¹. Dziś jednak bardzo często „udziela się głosu lalkom”. Najprościej jest powiązać słyszane słowa z wypowiedzianymi przez animanty w przypadku konstrukcji o ruchomych ustach – pyskówkach/muppetach⁹² lub innych – zwykle z wykorzystaniem mechanizacji. Synchronizuje się wówczas ruchy lalki z wypowiedzianymi słowami, a w zasadzie poszczególnymi sylabami. Szczególnie ważne są domknięcia ust w przypadku wypowiedziania spółgłosek dwuwargowych lub zwartych i ich otwarcia na samogłoski. Zależnie od możliwości animanta, umiejętności animatora jak i tempa mówienia stosuje się różne uproszczenia. Animacja animantów nieposiadających technicznej możliwości poruszania ustami prowadzona jest w inny sposób:

Jeśli chodzi o interpretację tekstu, stosujemy technikę „frazowania”. Każda sekwencja tekstu: słowo, trzy słowa, zdanie lub więcej, wyraża się przez jeden lub kilka ruchów, których czas musi być doskonale synchronizowany z sekwencją wypowiedzianego tekstu. Te schematyczne ruchy muszą być oszczędne. Nie należy frazować każdej sylaby⁹³.

Animant może wykonywać ruchy frazujące rękami – co może być wygodne w przypadku pacynki lub jawajki, głowy, ale też całym ciałem, np. chodzeniem. Typowym chwytem jest zatrzymanie ruchu wraz z końcem wypowiedzi. Ważne jest powiązanie „gestykulacji” z ilością wypowiedzianego tekstu. Czytelność sytuacji – szczególnie, kiedy na scenie znajduje się kilka postaci – zależy też od zachowania wszystkich obecnych. Widz szybko uczy się wiązać

⁹⁰ Rytm [w:] *Ibidem*, s. 205.

⁹¹ Por. H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, op. cit., s. 44.

⁹² Patrz Rozdział 3.

⁹³ A. Recoing, *Relacje z lalką*, „Teatr Lalek” 2012, nr 1, s. 43.

brzmienie konkretnego głosu z jego postacią, jednak frazowanie jest ważnym zabiegiem animacyjnym i nie warto go pomijać.

Ruchy, gesty i mówienie nie są wszystkimi sposobami dawania życia animantowi. Animant w dłoniach animatora, w kontakcie z jego ciałem żyje także dzięki „mikroruchom”, analogicznym do mikroruchów ciała człowieka:

Życie aktora opiera się w istocie na naruszaniu równowagi. Gdy stoimy wyprostowani, nigdy nie jesteśmy nieruchomi, nawet jeśli tak się wydaje; w rzeczywistości wykonujemy wiele ledwie zauważalnych ruchów, powodujących zmiany obciążenia. Nieprzerwany ciąg korekt sprawia, że obciążamy najpierw palce u nóg, a następnie pięty, potem lewą część stóp, a później prawą. Nawet w stanie kompletnego znieruchomienia wykonujemy te mikroruchy – czasem zredukowane, czasem obszerniejsze, czasem mniej, czasem bardziej kontrolowane, w zależności od naszego stanu fizjologicznego, wieku, zawodu⁹⁴.

Te minimalne drgania, przesunięcia w przestrzeni zwiększają siłę przekonywania animanta. Zdaniem antropologów teatru świadczą one o jego walce o utrzymanie równowagi. Dlatego odwieszony, wsparty o scenografię czy ścianę martwieje mimo aktywnej pozycji. Ważną cechą sprawiającą, że mikroruchy są przekonywujące jest ich nieregularność. Oczywiście – oddech i bicie serca, a z tymi przejawami życia mikroruchy można również kojarzyć, są miarowe. Nie są jednak mechaniczne o idealnie równej częstotliwości. Podobne zależności obserwuje się w przypadku wykonania utworu przez muzyka od muzyki wygenerowanej przez komputer na podstawie nut. Nie chodzi tu wcale o doskonałość wykorzystanych przez maszynę sampli, a właśnie o nadmierną monotoność – brak minimalnych zmian – nie tylko dynamicznych, choć ich z wykonaniem maszyny radzą sobie całkiem nieźle, ale także akcentów czy minimalnych zmian tempa.

Mikroruchem wykonywanym świadomie bywa, omówiony już, oddech:

Odkryliśmy, że jedną z najbardziej wymownych form komunikacji na scenie jest, w rzeczy samej, nie ruch, ale bezruch, lub, bardziej precyzyjnie *bezruch w oddechu* [*breathed stillness*]. Tylko kiedy lalka jest nieruchoma i tylko zdaje się oddychać, publiczność jest w stanie czytać jej myśli i emocje. Więc, paradoksalnie, nawet w nieruchomości istnieje „tekst” – tekst myśli. [...] Te chwile mogą być najmocniejszymi doświadczeniami

⁹⁴ E. Barba, N. Savarese, *Sekretne sztuka aktora*, Wrocław 2005, s. 9.

wytwarzanymi przez lalkę. Publiczność zauważa ten maleńki ruch wdechu i wydechu, wchodzi w empatyczną relację z ożywionym przedmiotem. Ten oddech jest fizyczny, ale też ma ogromną siłę metaforyczną. Ta nieistniejąca substancja (powietrze) które przechodzi przez ten mechaniczny byt reprezentuje samą istotę życia: duszę.⁹⁵

Mikroruch podtrzymuje więc uwagę widza na upozowanej, niemal nieruchomej postaci. Animant trwa w czasie żywy właśnie dzięki sugestii oddechu. Tim Allen⁹⁶ podkreśla, że dla budowania realizmu i siły przekonywania postaci ważne są właśnie bardzo drobne, subtelne ruchy. Mogą to być delikatne poruszenia ciała, ale też włosów czy ubrania⁹⁷.

Może to wydać się zaskakujące. Amatorzy, chcący grać lalkami, ożywiać je, mają raczej skłonność do „przeruszania” – dużej ilości chaotycznych ruchów. Niestety, osiągają skutek wprost przeciwny od zamierzonego. Zapewne nie wiedzą, że właśnie mikroruchy są bardzo ważne w uwiarygodnianiu postaci:

Paradoksem jest fakt, że im mniej w lalce życia (w sensie animacji), tym większe stwarza wrażenie obecności. Kto z nas nie przeżył chwil grozy, gdy jako dziecko obudził się w środku nocy i spotkał nieruchomy, skupiony i martwy wzrok lalki wpatrzonej w nas? Czuje się wtedy po stokroć silniej jej obecność niż w czasie zabawy, choć właśnie wtedy była dla nas kimś, ustanawiała obecność, tylko że w obrębie ról, które łaskawie jej nadaliśmy. Tylko gdy nikt jej nie rusz, lalka naprawdę staje się żywa. Obecność czasem bardziej odczuwalna jest w nieobecności⁹⁸.

Warto zauważyć, że wiele mikroruchów jest wykonywanych nieświadomie. Animator przenosi na animanta swoje mimowolne drobne ruchy. Odpowiednie dobranie napięcia w ciele pozwala na zwiększenie bądź ograniczenie tego przeniesienia. Inne mikroruchy to dodatkowe poruszenia ruchomych elementów lalki, będące skutkiem ubocznym animacji innymi jej częściami. Wiele z nich zachowuje się jak wahadło, które przecież nie zatrzyma się nagle w pozycji spoczynkowej – jego ruch będzie stopniowo wygaszany, zależnie od oporu i innych okoliczności. Animatora wspomagać może również ośrodek w jakim działa animant. Ruch

⁹⁵ B. Jones, *Puppetry, Authorship and the Ur-Narrative*, op. cit. s. 66.

⁹⁶ Animator wielu filmów lalkowych (np. nagrodzonego Oscarem *Piotrusia i wilka*, *Wyspy psów* czy *Gnijącej Panny Młodej* – patrz filmografia: <https://www.imdb.com/name/nm4555660/> [dostęp: 19.11.2021]).

⁹⁷ T. Allen, *6 Stop Motion Secrets Revealed by Tim Allen*, [nagranie, on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=RPkaYzDa5c>, [dostęp: 22.09.2021].

⁹⁸ R. F. Muniak, *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*, Kraków 2012, s. 68, 69.

powietrza może wpłynąć na lalkę. Znane są również eksperymenty z grą animantów pod wodą (np. marionetki podwodne w *Hamlecie* Adama Walnego⁹⁹ lub abstrakcyjne animanty grające w wielkim akwarium w *Symphonie Fantastique* Basila Twista). Woda jako ośrodek o innej gęstości niż powietrze stanowi wyzwanie dla lalkarzy, ale otwiera też nowe możliwości.

Kolejnym poziomem budowania scenicznego życia animanta są mikrokonflikty:

Wydawało się słuszne, by w omawianej sytuacji wskazać najmniejszą jednostkę napięcia, powiedzmy – konflikt miniaturowy. Jest sprawą oczywistą, że podstawowy konflikt sztuki otrzymuje wzmocnienie ze strony szeregu konfliktów epizodycznych czy „sytuacyjnych”. Ale chodzi tu o coś specjalnego. O mikrokonflikt, albo nawet o konflikt „mikro” epizodyczny. Wydaje się bowiem, że konflikty „mikro” epizodyczne są dla życia lalki znacznie ważniejsze niż główny konflikt utworu¹⁰⁰.

Jurkowski wskazał, że mikrokonflikty znane są lalkarzom od dawna, gdyż włączyć do nich można np. gagi w teatrach bohaterów popularnych. Mikrokonflikt pozwala na stałą pracę emocjonalną postaci scenicznej to dzięki niemu może ona wyrazić swoje ambicje i dążenia. Wydaje się jednak, że Jurkowski niesłusznie uznał je za „trochę zapomniane” w praktyce scenicznej. Wielu lalkarzy i badaczy szczególnie eksploruje właśnie skupienie się na szczególe:

Widzów fascynują proste czynności wykonywane przez lalkę (takie, które my wykonujemy niemal automatycznie) – wstawanie z łóżka, podnoszenie kubka, uniknięcie zderzenia okularami gdy całujemy przyjaciela – zyskują ogromne znaczenie [*epic proportions*] – rezonuje to z naszym byciem w świecie¹⁰¹.

Jones uznaje równocześnie że mikro-akcje (*micro-action*) i mikro-ruchy (*micro-movement*) często spychają tekst na drugi plan. Zdaje się, że animacja, sam fenomen ożywienia animanta, jest po prostu tak absorbująca dla widzów, że odciąga uwagę od tekstu.

Skuteczność mikroruchów i mikrokonfliktów jest zgodna z zasadami antropologii teatru. Jak komentował Eugenio Barba:

Teatralna cnota zaniechania nie polega na „oddaleniu się” w nieokreślone niedziałanie. Zaniechanie – na scenie, dla aktora oznacza, że to, co wyróżnia prawdziwe życie sceniczne,

⁹⁹ Więcej o spektaklu w Rozdziale 4.

¹⁰⁰ H. Jurkowski, *Aktor w roli demiurga*, op. cit., s. 149.

¹⁰¹ B. Jones, *Puppetry, Authorship and the Ur-Narrative*, op. cit., s. 63

ulega „zatrzymaniu”, nierozpraszcane w nadmiernej ekspresji i ożywieniu. Piękno zaniechania to w istocie piękno działania pośredniego, życia ujawnianego z maksymalną intensywnością przy minimalnej aktywności. Znowu mamy tu do czynienia z grą przeciwieństw, która przekracza nawet poziom preekspresywny sztuki aktorskiej¹⁰².

Aktorstwo animanta wymaga dodania do ogólnych teorii dodatkowego poziomu. Sam trening człowieka (aktora) pozwalający na zbudowanie poziomu preekspresywnego (czyli właściwego wytrenowanie aktora/tancerza) może pomóc w budowie interesujących kreacji animantów, nie jest jednak wystarczający. Elementy wynikające ze świadomości technik aktorskich trzeba, planując działania na scenie, umieścić w partyturze roli współwykonywanej przez animatora i animanta. Nieliczne działania pojawiają się nieświadomie i dzięki intuicji artysty.

Przykładem animacji wymagającej szczególnego treningu jest animacja wieloosobowa. Jej klasycznym wzorcem jest japoński teatr bunraku. Zwykle jeden z animatorów pełni tu rolę przewodnika i cały zespół musi współpracować. Precyzyjna partytura działań animanta może to znacznie ułatwić.

Aktor przyciąga uwagę widza dzięki różnym technikom. Niektóre z nich, jak świadome gospodarowanie energią, mogą być wykorzystywane w pracy z animantem. Jest to często potrzebne, gdyż animator może odciągać uwagę widzów od animanta – np. swoją mimiką. Elementarną techniką animatora jest aktywne przenoszenie uwagi – rozumiane jako kierowanie uwagi widza na animanta przez zastosowanie różnych technik teatralnych. Podstawową jest animacja ukryta – gdy animator jest fizycznie zasłonięty (przez parawan lub jest w mroku) nie odciąga uwagi widza. Jednak także wtedy jego skupienie na animowanej formie może pomóc w kontroli uwagi widzów. W przypadku animacji jawnej patrzenie na animanta i przez niego kierowanie wzrokiem odbiorców w pożądanym kierunku – na animanta. W przypadku zastosowania animacji jawnej możliwa jest także gra polegająca na świadomym przenoszeniu uwagi z animanta na animatora – kreatora postaci.

Zdaniem Jonesa i Kohlera animator powinien znajdować się w „stanie oddania” [*devotional state*]¹⁰³. Przejawia się to nie tylko psychicznym stosunkiem do animanta, chęci służenia jego życiu, ale również działaniami fizycznymi. Istotna jest pozycja ciała, często

¹⁰² E. Barba, *Antropologia teatru* [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, op. cit., s. 13.

¹⁰³ B. Jones, A. Kohler, *11 principles of puppetry*, film, <http://www.handspringpuppet.co.za/our-work/talks-and-publications/eleven-principles-of-puppetry/> [dostęp: 22.09.2021].

niewygodna (z badań antropologów teatru wiadomo, że takie pozycje zwiększają energię performerów), bo najważniejsze jest „dobro” animanta, a nie wygoda człowieka. Nastawienie psychiczne pozwala na pracę ze stanami takimi jak sceniczna obecność i nieobecność. Kwestię psychicznej prezencji wyraźnie widać w spektaklach grupy Figurentheater Wilde und Vogel. Charlotta Wilde – multiinstrumentalistka i kompozytorka jest zawsze obecna na scenie. Posiada umiejętność energetycznego zniknięcia. Wykonuje wiele czynności związanych z tworzeniem muzyki na żywo – zwykle są one bardzo atrakcyjne dla widzów. Jednak ta performerka zdaje się po prostu znikać. Jest to zapewne intencjonalne działanie – wykorzystujące znacznie szersze umiejętności niż tylko słuchanie i obserwację tego, co dzieje się na scenie.

Kierowanie uwagą widzów jest także istotą działań proksemicznych wobec animanta. To takie umieszczenie go w kontekście przestrzennym, które buduje jego żywą obecność sceniczną. Animant żyje, jest animowany, choć bez wykorzystania technik manipulacji.

Przekonanie o życiu obrazu lub rzeźby jest domeną rytuałów. Ikona ożywiona jest przez to, co czciciele robią w stosunku do niej¹⁰⁴. Dzięki ich wierze, ale też działaniom – przynoszeniu kwiatów, wotów, dekorowaniu otoczenia, ubieraniu nabiera w ich oczach cech życia. Ikona zdaje się oddawać później tę energię otoczeniu:

[p]rzedmiot, które uznajemy za lalkę, musi posiadać sferę funkcjonalną, dokonywać jakich działań. Efekty mogą mieć charakter czysto konceptualny lub symboliczny, ale sam przedmiot musi w jakiś sposób wpływać na przestrzeń fizyczną, chociażby aktywując ją poprzez swoją trójwymiarowość¹⁰⁵.

Animant może bardzo silnie oddziaływać samą swoją obecnością, choć często siła jego oddziaływania prowokuje wierzących do animacji bezpośredniej, mimo iż jest to związane z przełamaniem tabu:

Wierni okazujący wiarę w życie lub moc religijnych przedstawień, takich jak figury lub obrazy, wyzwalają energię, która zmienia status tych figur i obrazów - uświęca je. Jest to zatem wiara sprawcza. [...] Rzeźba powstająca w kręgu życia sakralnego nie potrzebuje w zasadzie fizycznych oznak życia poza sygnałami (spojrzenie, uśmiech, gest) zamkniętymi w kompozycji plastycznej. Wiara wyznawców tego sakralnego życia pozwala jej istnieć i żyć w chwale świętości nawet w jej bezruchu. To efekt wspomnianego już

¹⁰⁴ F. Proschan, *The Semiotic Study of Puppets, Masks and Performing Objects*, op. cit., s. 36.

¹⁰⁵ R. F. Muniak, *Efekt lalki...*, op. cit. s. 23.

procesu animizacji przedmiotów sakralnych. Możemy jednak przypuszczać, że w toku praktyk religijnych, w jakich odległych czasach, któryś z dawnych szamanów czy kapłanów zapragnął „zrealizować metaforę” prawdziwego życia figurki czy maski. [...] Animacja oznacza zatem dla nas celowe działanie, zmierzające do nadawania przedmiotowi pozorów życia za pomocą sztucznej motoryki. Jest działaniem intencjonalnym. Ma stanowić fizyczny dowód naszych przeczuć i oczekiwań, co do jej życia nadprzyrodzonego lub fikcyjnego (w teatrze). Ma potwierdzić naszą wiarę, a może nawet ją rozbudzić. Jest tylko uwiarygodnieniem i potwierdzeniem tej wiary za pomocą działań mechanicznych i pewnego rodzaju inscenizacji. [...] Wszelkie działania animacyjne polegają na przeniesieniu energii życia na wizerunek, który ożywa rzekomo pod jej wpływem. Podobne przeniesienie dokonuje się w procesie animizacji, z tym, że wizerunek nie ulega przemianom ani też kompozycyjnym odchyleniom, nie mniej w tajemniczy sposób emanuje cudowną energią. Energia ta pochodzi z zewnątrz wizerunku. Przynoszą jego adoratorzy - dewoci¹⁰⁶.

Oddziaływanie nieruchomego przedmiotu nie musi wcale jednak łączyć się z sytuacją religijną lub rytualną. Ciekawy przykład stanowi performans *Dwie kolumny* [*Two columns*] Roberta Morrisa. Jego przebieg był bardzo prosty – teatralne reflektory oświetlały stojący pionowo, jasny graniastosłup (tytułową kolumnę). „Widzowie obserwowali go przez trzy i pół minuty, potem Morris przewracał go za pomocą sznurka i widzowie mogli oglądać leżącą kolumnę również przez kolejne trzy i pół minuty. Światło gasło”¹⁰⁷. Kolumna pojawiła się w tym performansie w funkcji animanta, nie tylko ze względu na jej *quasi*-marionetkowe uruchomienie poprzez pociągnięcie za sznurek. Anka Leśniak zauważyła, że „Artysta użył ich [kolumn – na wystawach prezentowane są dwie, oddające stan początkowy i końcowy, choć z opisów spektakli wynika, że Morris prezentował tylko jedną – MJ] jako schematyczne modele wyrażające stan stania i leżenia. Na scenie pełniły rolę tancerza i rzeczy, przedmiotu i podmiotu”¹⁰⁸. W odbiorze nie przeszkadzała ich nieruchomość. Radosław Filip Muniak komentował:

¹⁰⁶ H. Jurkowski, *Materiał jako wehikuł treści rytuału*, Warszawa 2011, s. 57-60.

¹⁰⁷ Por. P. Karmel, *Richard Morris. Boustrophedons*, New York 2017, [on - line], <https://www.castelligallery.com/attachment/en/5ccc8899a5aa2c2f30864af2/Publication/5d126c9e72a72c2116f961c4>, [dostęp: 10.11.2021], s. 15.

¹⁰⁸ A. Leśniak, *UWAGI O RZEŹBIE - Pierwsza indywidualna wystawa Roberta Morrisa w Polsce*, „lodz-art.eu” [blog, on-line] http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/morris_wystawa [dostęp: 10.11.2021].

Morrisowi udało się wytworzyć wśród widzów niesamowity stopień wyczekiwania, w którym przedmiot martwy postrzegany jest jak żywy, ale nie poprzez sugestię ruchu, ale dzięki ciekawości widza, oczekiwaniu. Efekt porównywany do *modi* oddziaływania lalki w bezruchu jako materii nieożywionej, która tym nie mniej wymusza na widzu zaangażowanie co do jej dalszych perypetii, jakby była żywa; poczucie obecności czegoś, czego tak naprawdę nie ma i nie będzie, gdyż podstawową cechą materii nieożywionej jest jej bezruch¹⁰⁹.

W życiu obiektu w „bezruchu” najistotniejsze okazuje się więc zaangażowanie odbiorców – oczekiwanie na spodziewany ruch, przekonanie o wewnętrznym życiu, reakcja na sugestię zawarte w otoczeniu animanta.

Działaniem rozszerzającym aktywne przenoszenie uwagi jest partnerowanie, czyli szczególne zachowania pozostałych aktorów w stosunku do animanta (choć nie zawsze związane z ich bezpośrednim, fizycznym kontaktem). Nie wyklucza ono klasycznej manipulacji – a raczej stanowi jej dopełnienie. Stosunek wszystkich działających na scenie do animanta uwiarygodnia go jako postać sceniczną. Aktorzy mogą mu służyć pomocą – w znaczeniu dosłownym, ale też w ramach budowania metafory scenicznej.

ANIMACJA A MANIPULACJA

Mimo częstego traktowania tych określeń jako synonimy, należy podkreślić, że manipulacja nie zawsze jest tożsama z animacją. Ta druga wydaje się pojęciem szerszym, bardziej złożonym. Hiszpański lalkarz, Joan Baixas rozdziela animację lalki (*animating a puppet into life*) od „poruszania obiektami w teatrze performującej materialności”:

Fizyczna kontrola nad przedmiotami wymaga manipulacji [*manipulation*] podczas gdy animacja postaci do życia [*animation of a figure into life*] wymaga aktorstwa po stronie lalkarza¹¹⁰.

Oczywiście zastanawiać się można, na ile jest to wyczuwalne jedynie dla performerów – jakie starania wkłada w animację, by nie była tylko manipulacją i na ile publiczność odbiera tę różnicę.

¹⁰⁹ R. F. Muniak, *Efekt lalki... op. cit.*, s. 81.

¹¹⁰ J. Baixas, *La soufflé de la marionette*, „Puck: La marionette et les autres arts” 1998, nr 7, s. 40 [za:] M. Williams, *The Death of “the Puppet”?* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, op. cit., s. 24.

Rozróżnienie między animacją a manipulacją można zauważyć we współczesnych tekstach o lalkarstwie – wśród dawnych polskich określeń znajdziemy raczej poruszcza lub manipulatora – animator to słowo, które pojawiło się zdecydowanie później.

Zdaniem Margaret Williams słowo „manipulacja” budzi ambiwalencję:

Różne sposoby manipulacji – nitki, drążki, dłoń w środku – zawsze mogą zostać odczytane metaforycznie i często stają się podstawą do zdefiniowania lalki jako takiej. Jednak słowo „manipulacja” budzi ambiwalentne skojarzenia. Z jednej strony uważa się ją za najwyższą umiejętność lalkarza, z drugiej niesie treści związane z popisem, sztuczkami i tanimi efektami¹¹¹.

Spadek popularności określenia manipulacja może być związany również z popularyzacją jego użycia w znaczeniu manipulacji psychologicznej, która nie ma przecież najlepszych konotacji.

ANIMACJA A REŻYSERIA

Do zadań reżysera, osoby zawiadującej inscenizacją, należy współpraca z aktorami: wydawanie im ostatecznych dyspozycji co do interpretacji roli, a co za tym idzie ruchu czy sposobu podawania tekstu. Niezależnie od przyjętej techniki pracy zwykle uważa się, że to właśnie reżyser odpowiada za całokształt widowiska – także działania aktorów. Nawet „propozycje aktorskie”, efekty improwizacji są przez niego niejako zatwierdzane. W przypadku pracy z animantem pojawia się element dodatkowy, pośredniczący między aktorem a reżyserem. To animator:

Aktor animator zawsze jest po trochu reżyserem, przez co reżyser staje się aktorem. W teatrze animacji jesteśmy cały czas gotowi, aby zamienić się rolami – z reżyserem, aktorem czy widzem¹¹².

Wśród pracujących z animantami częste jest przekonanie, że to animator reżyseruje lalkę zgodnie z dyspozycjami reżysera:

W teatrze dramatycznym zadanie reżysera jest prostsze. Aktor „przymierza” cudzą duszę – duszę postaci poprzez zapisany przez autora rytm. Wypełnia siebie „brzmieniem”

¹¹¹ M. Williams, *The Death of “the Puppet”?* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, op. cit., s. 24.

¹¹² P. Passini, *Teatr animacji. Wprawki do manifestu*, op. cit. s. 43.

stwarzanej postaci i wchodzi w grę będąc jej podmiotem i przedmiotem jednocześnie. W teatrze lalek aktor ma we władaniu przedmiot – daje mu życie, przez co rekwizyt/plansza/lalka zostaje upodmiotowiony. Postać jest głosem aktora, jego wibracją i brzmieniem, nie będąc jego ciałem. Ruch, w który żywy aktor wprawia ów przedmiot, dając mu życie, nie jest w istocie własnym ruchem aktora, lecz szeregiem impulsów, wpływających nie tyle z jego współodczuwania z postacią, ile z techniki posługiwania się przedmiotem i z obrazem samego przedmiotu ¹¹³.

Aktor-człowiek nie jest w stanie spojrzeć z boku na swoją twórczość. Może korzystać z nagrań lub lustra, ale nie jest to ogląd w czasie rzeczywistym lub korzystanie z niego prowadzi do deformacji i odciąga uwagę od zadań. W przypadku gry animanta postać może urzeczywistnić się obok animatora, co pozwala na równoczesną obserwację i ocenę jej realizacji oraz grę aktorską. Więcej: animacja nie jest możliwa bez kontroli – podobnie jak niemożliwym jest by śpiewać czysto nie słysząc swojego głosu. Należy podkreślić, że animator podejmuje bezpośrednie decyzje o sposobie realizacji idei inscenizatora. Jurkowski podsumował teorię o „podwójnej reżyserii” w ujęciu Jewgienija Sperańskiego w następujący sposób:

Reżyseria w teatrze lalek ma miejsce na dwóch poziomach. Po pierwsze. Aktor działa zgodnie z zaleceniami reżysera. Po drugie. W stosunku do lalki aktor sam powinien być reżyserem. Bo to on właśnie kształtuje jej działania, koordynuje jej współdziałanie z innymi postaciami, eksponuje jej estetyczne wartości¹¹⁴.

Tym bardziej niezwykle jest to, że animant nie poddaje się biernie dyktatowi ludzi – w animatorze i reżyserze zdaje się szukać partnerów, a nie władców.

ANIMACJA JAKO DIALOG

Sue Buckmaster nazywa swoją technikę pracy z animantami „zaklinaniem lalek” [*puppet whispering*]. W nagraniu popularyzującym to podejście¹¹⁵ tłumaczy, że ważne jest to, „co animant chce i może zrobić, a nie to, co my chcemy”. Za początek animacji uznaje słuchanie przedmiotu, nazywanie tego, co się widzi i mówienie do lalki. Animator spotyka animant – zastanawia się w jaki sposób może ożywić lalkę i... budzi ją do życia. Trzeba, jak przekonuje

¹¹³ A. Augustynowicz, *Doświadczenie teatru lalek w pracy reżysera dramatu* [w:] *O polskim teatrze lalek – w Szczecinie*, op. cit. s. 39.

¹¹⁴ H. Jurkowski, *Aktor w roli demiurga*, op. cit., s. 132.

¹¹⁵ *Masterclasses with Sue Buckmaster: PUPPET WHISPERING* [nagranie, on - line] 30.06.2020, Theatre Rites, <https://www.youtube.com/watch?v=0xulWSg-xvo> [dostęp: 23.11.2021].

Buckmaster, odnaleźć pierwszy oddech, odkryć jak postać słucha i patrzy. Zbadać budowę jej ciała i możliwości z tym związane. Lalkarz zadaje pytania lalce i czeka na jej odpowiedzi. Każda animacja okazuje się wymianą:

Podczas animacji bezkształtnych materiałów, takich jak glina czy papier, performer odpowiada na materialne jakości, takie jak masa, elastyczność i rezonuje z nimi bez żadnego odniesienia do powszechnie przyjętego znaczenia pierwotnych form. Dialog pomiędzy performerem a materiałem staje się osią znaczenia dla spektaklu¹¹⁶.

Performer odbiera walory materiału – jego masę, kształt, temperaturę i odpowiada – oddechem, rytmem ruchu. Wielu współczesnych animatorów odrzuca dawne stosunki władzy w podejściu do ożywianej materii:

W przypadku dyskutowanych spektakli [autorka komentuje spektakle teatru materialnego – MJ] pojmowanie lalkarstwa jako formy panowania nad nieożywionym musi zostać odłożone na bok. Ci animatorzy są dalecy od dążenia do bycia panami nieożywionego, raczej „słuchają” tych konkretnych materiałów, wyczuwają ich fizyczne właściwości, potencjał ruchu i budowania metafory. To podejście ma szerokie implikacje etyczne¹¹⁷.

W dalszej części tekstu Margoles przytacza niezwykłą metaforę: „w taki sposób jak lalkarze bunraku traktują lalkę, my – ludzie – powinniśmy traktować ziemię”¹¹⁸. To głęboko ekologiczny przekaz, cenny na wielu poziomach.

Intuicje dotyczące tego, że animant ma swoje własne potrzeby i ograniczenia, a zadaniem animatora jest się w nie wsłuchać, pojawiają się już w tekstach Edwarda Gordona Craiga. To częste polecenie przy nauczaniu lalkarstwa. Ma praktyczne uzasadnienie – konstrukcja lalki oraz jej wygląd w dużym stopniu determinują jej możliwości ekspresji. Animanty jako dzieła rzemieślnika różnią się między sobą. Jednak taka filozofia ma doniosłe znaczenie etyczne: stosunek do lalki, tak jak stosunek do zwierząt, odmienności czy podwładnych pokazuje, jak umiejscawiamy się w świecie, jakimi wartościami się kierujemy. Animant może zaświadczyć o naszym człowieczeństwie.

¹¹⁶ E. Margoles, *Return to the Mound. Animating Infinite Potential in Clay, Food, and Compost* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry...* op. cit., s. 327.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 323.

¹¹⁸ *Ibidem*.

ANIMACJA – PERFORMANS

Animacja może być rozważana w perspektywie performatyki na kilku poziomach. Oczywiście – i tego dotyczy ta praca – jest kwestia badania performansów, w których występują animanty. Można uznać, że lalka widowiskowa nie ma racji bytu bez inscenizacji:

Nie mogła się zjawić w oderwaniu od tła i atmosfery widowiska, wcześniej niż dojrzeją warunki, w których może być powołana do życia. Mamy scenariusz (dramat), atmosferę, w której się będzie scenariusz odgrywać (inscenizacja) i technikę, która ją ożywi. Teraz możemy powołać ją do życia, zwłaszcza, gdy reżyser w próbach analitycznych ustali nam jej wiek, charakter, zadania¹¹⁹.

Opinia Henryka Ryla sprzed ponad siedemdziesięciu lat znalazłaby zwolenników i dziś. Animant „dopełnia się” performansem z jego udziałem, bo to jest cel jego istnienia.

Animanty wzbudzają jednak szersze, niż tylko związane ze spektaklami teatralnymi, zainteresowanie performatyków. Już sam fakt tego, że animant jest symulakrum odsyła do ich badań:

Pojęcie „zastępowania”, wraz z będącym jego narzędziem i wytworem wizerunkiem, stanowi szczególnie przedmiot namysłu performatyki, zwłaszcza w jej wersji zaproponowanej i rozwiniętej przez amerykańskiego badacza Josepha Roacha. [...] Roach proponował spojrzenie na przedstawienie (nie tylko teatralne, ale także plastyczne) jako na „mechanizm proponujący substytut czegoś, co od niego samego wcześniejsze”. Według badacza „przedstawienie czasowo zastępuje trudną do uchwycenia całość, którą nie jest, ale którą z konieczności jednocześnie próbuje daremnie ucieleśnić i zastąpić”. Aby nazwać ten efekt zastępowania, Roach używa angielskiego słowa *effigy*, a to odsyła wprost do łacińskiego *effigies*, znanego przede wszystkim z prawniczego zwrotu „in effigie” (dosłownie „na obrazie”)¹²⁰.

Effigy oznacza także kukłę, na przykład taką wykorzystywaną w czasie manifestacji, przedstawiającą oponenta, co interesująco rezonuje z przytoczonym fragmentem. Okazuje się więc, że animacja jest działaniem performatywnym, ale sam animant ma w sobie potencjał performatywny:

¹¹⁹ H. Ryl, *Elementy widowiska w teatrze lalek*, „Teatr Lalek” 1950, nr 1, s. 13.

¹²⁰ D. Kosiński, *Polityczność lalkowa* [w:] *Lalki. Teatr, film, polityka*, Warszawa 2019, s. 60.

Mimo że lalka nie jest samoświadomym podmiotem, „ucieleśnia” jednak istotę performansu w Schechnerowskim ujęciu, czyli wystawionego na pokaz, okazanego „zachowanego zachowania”. Lalka objawia się wtedy jako postać powołana tu i teraz do życia. Jej „życie” to sekwencje działań, które są powtórzeniem (i przetworzeniem) ludzkich zachowań, wzmocnionych, uwypuklonych, wystawionych na pokaz w celu podziwu dla kunsztu ożywającego ją animatora-performera oraz samej lalki jako przedmiotu estetycznego i performującego. Może to przybierać formułę opisu lalkarskiego, swoistego teatru atrakcji, w którego centrum jest szerokie spektrum sprawności, mobilności, zwinności, dynamiki lalki (techny), czyli wspomniane już mistrzostwo działań lalkarza-performera. Wtedy na pierwszy plan wysuwa się funkcja ludyczna lalki i doskonałość, sprawność realizowanego przez nią performansu¹²¹.

Animant, zgodnie z Proszanowską definicją, to „przedmiot performatywny”. Jego sensem jest animacja, w ten sposób on istnieje i komunikuje się. Nie da się rozdzielić jego animacji od performansu:

Można podkreślać różnice między performansem a animacją – performans łączy się z ucieleśnieniem, introjekcją, mimesis i samo-identyfikacją, animacja zaś z odcieleśnieniem, projekcją, odmiennością, zewnętrznym światem obiektów, i tak dalej. Nawet w teorii różnice te są nieznaczące, w praktyce: performans i animacja są jeszcze trudniejsze do oddzielenia¹²².

Halina Waszkiel wykazała szczególne związki animacji z performansem:

Wszyscy badacze zgodnie twierdzą, że głównym tworzywem performansów jest ciało działającego performera. Według Jacka Wachowskiego, „jest ono nie tylko materia wszystkich performansów, ale także ich warunkiem koniecznym”. Podkreślmy zatem jeszcze raz, że w teatrze lalek mamy do czynienia z modyfikacją ciała aktora poprzez użycie maski lub lalki, rozdzieleniem własnego życia na dwie istoty – siebie i lalkę. W tym teatrze ujawnia się i naocznie pokazuje to, co wewnętrzne w człowieku-aktorze-performerze poprzez animanta, który wciela to, co niewidoczne (i poprzez ten zabieg staje się widoczne). Lalkarze doświadczają ludzkiej cielesności i ludzkiego życia poprzez konfrontowanie ich z cielesnością i życiem „nieludzkim”. „Nieludzkim”, bo lalkowym, ale

¹²¹ M. Wiśniewska, *Performatywność lalek teatralnych* [w:] *Teatr wśród mediów*, Toruń 2015, s. 116.

¹²² T. Silvio, *Animation: The New Performance?*, „Journal of Linguistic Anthropology” 2010, September, Vol. 20, No. 2, Special Issue: Media Ideologies, s. 426.

przecież życiem, skoro lalka porusza się i gestykuluje; mimiką oraz „mową ciała” wyraża najróżniejsze doznania i emocje¹²³.

W tym ujęciu animant jest zrównany z performerem (gdyż jest performującym obiektem), ale też pozwala mu na więcej. Jest jego medium, środkiem wyrazu. To rozwinięcie możliwości człowieka, addycja, a nie proste zastępstwo.

ANIMACJA I MÓZG

W badaniu fenomenu animacji należy również przyjrzeć się perspektywie widza – procesom, które sprawiają, że człowiek chce oglądać przedmioty, które żyją i dają wiarę ich scenicznemu życiu. Jane Taylor analizowała:

W lalkarstwie, rzecz staje się bytem ze względu na dzielenie domniemanego kontraktu: wydarzenie opiera się na trójkącie łączącym publiczność, ludzkich performerów i nieożywiony przedmiot. Poprzez przekazywanie emocji pomiędzy tymi stronami możemy się zaangażować w życie przedmiotu, „tak jakby” to on tworzył złożony ekspresyjny i intelektualny wszechświat. To „tak jakby” jest konieczne i w tym znaczeniu lalki potwierdzają na nowo głębię ludzkiej subiektywności. Z punktu widzenia psychoanalizy, wynika to z procesu identyfikacji projekcyjnej, z odgrywaniem roli i oddzieleniem tego co zostało wytracone w indywidualizacji. Nasza przyjemność w zaangażowanie w lalki wyrasta z niestabilności którą generują w relacji do tego procesu. Już dłużej nie rozumiemy siebie projektujących znaczenia na przedmiot, gdyż raczej to przedmiot zaczyna mówić do nas. Tracimy więc kontakt z ideą, że przedmiot stał się ożywiony tylko przez nasze zaangażowanie w przelanie na niego afektów¹²⁴.

Psychoanaliza jako podejście wyjaśniające fascynację animantem i jego życiem pojawia się w większości prac teoretycznych – u Jurkowskiego, Muniaka, Nelson, Bella, Grossa i innych. Powołują się oni przede wszystkim na kategorię niesamowitości (*unheimlich*) pojawiającą się w pracach Sigmunda Freuda za sprawą Ernsta Jentscha¹²⁵. Analizując opowiadanie *Piaskun* E.T.A. Hoffmanna Jentsch pisał:

¹²³ H. Waszkiel, *Lalkarz-performer* [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, Kraków 2013, s. 356.

¹²⁴ J. Taylor, *The “As-If” Reality Of Puppet Theater* [w:] *The Puppet Show*, red. Ingrid Schaffner, Carin Kuoni, John Bell, Philadelphia 2008, <http://www.handspringpuppet.co.za/wp-content/uploads/2012/07/4b.JaneTaylorTheAs-ifrealityofpuppettheater.doc.pdf>, s. 2, [dostęp 29.09.2021].

¹²⁵ Por. m. in. R. F. Muniak, *Efekt lalki... op. cit.* oraz V. Nelson, *Sekretne życie lalek, op. cit.*

Jeden z najpewniejszych chwytów artystycznych służących do łatwego wywoływania niesamowitych oddziaływań przez opowiadania... polega na tym, że pozostawia się czytelnika w niepewności co do tego, czy w przypadku pewnej postaci ma się do czynienia z osobą, czy na przykład automatem¹²⁶.

Psychiatra określał to uczucie niepewności mianem ciemnego. Freudowska niesamowitość również nie kojarzy się z niczym przyjemnym. Jednak przecież zmaganie się z lękiem przed śmiercią jest wpisane w ideę animacji:

Dla lalkarzy eseje Freuda i Jentscha to ważne doświadczenie, ponieważ oba są pełne odniesień do podstawowej natury lalkarstwa. Nie twierdzę, że ci pisarze są skoncentrowani na lalkach jako takich, jednak odniesienia jakich używają w odniesieniu do doświadczenia niesamowitości włączają animację przedmiotów – esencję teatru lalek. Ta esencja jest nierozzerwalnie połączona z odwiecznym pożądaniem człowieka do gry ze światem materialnym, w performansach skupionych na drewnie, kamieniu, plastiku, metalu, szkłe, papierze, kościach i innych obiektach, które, w wyniku ludzkiego działania, poruszają się, mówią czy jakkolwiek inaczej zdają się posiadać życie. Myśląc o terminologii, którą Freud i Jentsch zwykli objaśniać niesamowitość, można powiedzieć, że esencją lalki, maski i gry przedmiotem jest animacja umarłego świata przez żywych ludzi¹²⁷.

Wśród szeroko prowadzonych rozważań korzystających z psychoanalitycznego pojęcia niesamowitości, szczególną uwagę badaczy animantów powinna zwrócić hipoteza Masahiro Moriego o dolinie niesamowitości (*uncanny valley*) oryginalnie odnoszącą się do robotyki (patrz il. 1 – w aneksie). Ilustracją tej idei jest wykres zależności między podobieństwem obiektu do człowieka a wywoływanym przez nie poczuciem powinowactwa (*affinity*), czy, bardziej zrozumiale, wzbudzania sympatii. Badacz sugerował, że w miarę coraz większego zewnętrznego podobieństwa robota do człowieka, emocjonalna reakcja obserwatorów na niego staje się coraz bardziej pozytywna i empatyczna, aż do momentu, w którym reakcja szybko przeradza się w silny wstręt. To obniżenie wykresu to właśnie dolina niesamowitości. Jednak gdy wygląd robota zbliża się do bycia nieodróżnialnym od człowieka, reakcja emocjonalna staje się ponownie pozytywna i zbliża się do poziomu empatii między człowiekiem a człowiekiem. Na wykresie umieszczone są zarówno byty ruchome i nieruchome –

¹²⁶ Wypowiedź E. Jentscha za: S. Freud, *Niesamowite* [w:] *Pisma psychologiczne*, Warszawa 1997, s. 241.

¹²⁷ J. Bell, *Playing with the Eternal Uncanny. The Persistent Life of Lifeless Objects*. [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, op. cit., s. 43.

w przypadku tych pierwszych zarówno odczuwana sympatia jak i odraza są intensywniejsze. Mori włączył do swoich rozważań również lalki bunraku, które zaskakująco znajdują się po stronie doliny w której umieszczony jest drugi żywy człowiek. Badacz tłumaczył:

Nie sędzę jednak, po bliższym zbadaniu, że lalka *bunraku* wydaje się podobna do człowieka [*human being*]. Jej realizm w zakresie rozmiaru, tekstury skóry i tak dalej nie osiąga nawet poziomu realistycznej protezy ręki. Ale kiedy oglądamy spektakl lalkarski w teatrze, siedzimy w pewnej odległości od sceny. Można zignorować bezwzględny rozmiar lalki, a jej ogólny wygląd włączając ruch oczu i dłoni jest bliski ludzkiemu. Więc uznając skłonność publiczności do bycia zaabsorbowanymi tą formą sztuki możemy zrozumieć dlaczego odczuwa się tak wysoki poziom powinowactwa z lalką¹²⁸.

Mori stawia w opozycji życie i śmierć, jego zdaniem najbardziej odrażające jest zombie, czyli żywy trup. Ruchomy ale martwy – wewnętrznie sprzeczny. Psychoanaliza nie ogranicza się jednak tylko do zainteresowania kresem życia, równie ważny jest jego początek. Animant jest bliski i fascynujący także dzięki skojarzeniom z dzieciństwem.

Przedmiot przejściowy (*transitional object*) to termin wprowadzony przez Donalda Wooda Winnicotta w latach 50. XX wieku:

Koncept przedmiotu przejściowego stworzony przez D. W. Winnicotta pozwala na myślenie o animacji jako o komplementarnym i uniwersalnym procesie psychicznym, który jest tak samo istotny dla procesów socjalizacji i indywidualnego rozwoju jak performance i jest z nimi nieodłączny. We wczesnym dzieciństwie introjekcja matka/inny do siebie i projekcja siebie na matkę/innego są praktycznie nie do odróżnienia. Według Winnicotta dzieci w okresie niemowlęcym są zwykle przywiązane do przedmiotów przejściowych – często kocyków lub wypchanych zabawek. Przedmiot przejściowy jest jednocześnie „ja” i „nie ja” dla dziecka. Przedmioty te są ważną częścią rozwoju dziecka, pocieszając je poprzez stopniowe uświadamianie im, że matka i świat „który matka niesie dziecku” są niezależne od własnych pragnień dziecka. Performance (np. zabawa w policjanta i złodzieja, przebieranie się) i animacja (np. zabawa lalkami, pluszakami, samochodzikami Matchbox itp.) to prawdopodobnie równie uniwersalne formy dziecięcej zabawy. Obie istnieją w przestrzeni, w której przenikają się „ja” i „nie ja”. Tak zdefiniowana zabawa jest, zdaniem Winnicotta, niezbędna do rozwijania ludzkiej zdolności do kreatywności, nie tylko w dzieciństwie, ale przez całe życie. Jeśli Butler

¹²⁸ M. Mori, *The Uncanny Valley*, “IEEE Robotics and Automation” 2012, nr 19 (2), s. 99.

w interpretacji Lacana zakłada performance jako introjekcję środowiska w siebie, psychiczna teoria animacji skupia się na projekcji siebie na środowisko¹²⁹.

Teoria Winnicotta¹³⁰ jest przytaczana pracach z zakresu studiów nad rzeczami (*object studies*). Szczególnie duże poparcie znajduje wśród osób zajmujących się lalkoterapią (*puppet therapy*) – dziedziną łączącą w sobie elementy dramaterapii i terapii zabawą¹³¹. Zdaniem Winnicotta, w każdym wieku można podjąć pracę z obiektem przejściowym i odnieść efekt leczniczy, co tłumaczy terapeutyczną skuteczność lalki. Dlatego też animant, niejednokrotnie kojarzący się z zabawą i dzieciństwem może poruszać w odbiorcy także czułe struny – widz empatycznie odbiera postać przez niego kreowaną, buduje z nią więź.

Pewne wyjaśnienie fenomenu animacji daje kognitywistyka – nauka zajmująca się obserwacją i analizą działania zmysłów, mózgu i umysłu. Mervyn Miller zaproponował wyjaśnienie mające swoje korzenie w psychologii ewolucyjnej¹³². Dowodzi, że skuteczność animanta zaczyna się w momencie, w którym publiczność w niego inwestuje. Angażuje swoją wiarę, wyobraźnię i empatię – dzięki temu martwy przedmiot ożywa, dostaje życie. Jednym z ciekawszych założeń dotyczących budowy mózgu przywoływanym nie tylko przez Millera jest istnienie w nim struktur o różnym wieku ewolucyjnym, czasem określanych wręcz jako osobne mózgi – gadzi, psi/ssaczy i ludzki¹³³. Pierwszy z nich nastawiony jest na przetrwanie, drugi na tworzenie i uczestnictwo w społeczności a trzeci jest intelektualny, analityczny – pozwala na tworzenie nauki. Animant pobudza mózg do działania w szczególny sposób:

Rzeźbiarzy współczesnych znacznie bardziej interesuje bezpośrednia i – w gruncie rzeczy – bardzo atawistyczna reakcja widza na postać ludzką niż jej strona formalna, co tradycyjna rzeźba łączyła z przedstawieniami figuratywnymi. [...] Podobnie funkcjonuje lalka jako rekwizyt teatralny czy zabawka. Sama jej obecność w pomieszczeniu aktywizuje

¹²⁹ T. Silvio, *Animation: The New Performance?*, op. cit., s. 426.

¹³⁰ Por. D. W. Winnicott, *Transitional Objects and Transitional Phenomena—A Study of the First Not-Me Possession*, "International Journal of Psycho-Analysis" 1953, nr 34, s. 89-97.

¹³¹ Por. A. Markovits, *Puppet theatre: A way to tell what cannot be told and to face pain*, "Journal of Applied Arts & Health" 2020, Volume 11 Numbers 1 & 2, s. 149-155.

¹³² M. Miller, *This is your brain on puppetry*, TEDx Talk, CourtauldInstitute 2015, [on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=JyFqV60dKuc> [dostęp: 9.11.2021].

¹³³ Autorem teorii o *triune brain* (trójjedni mózgu), w polskiej literaturze medycznej znanej też jako teoria poliwalna jest Paul D. MacLean. Patrz: idem, *The triune brain in evolution: role in paleocerebral functions*, New York, London 1990.

przestrzeń, wprowadza element sceniczny do najbardziej zwyczajnych miejsc; tym różni się od rzeczy i wielu rzeźb tradycyjnych¹³⁴.

Pobudzanie przestrzeni, reakcję o której pisze Muniak, wiązać można ze strukturami pierwotnymi mózgu – gadzim mózgiem. To on, zdaniem kognitywistów, zwraca uwagę na ruch animanta i widzi w nim potencjalne zagrożenie. Racjonalna część mózgu zdaje sobie sprawę z tego, że ogląda spektakl, a ruch jest wynikiem pracy animatora. Początkowe napięcie, gotowość do ucieczki znajduje ukojenie w rozumowym wyjaśnieniu.

Ta podwójność pojawia się na wielu poziomach, gdyż teatr wymusza podwójne patrzenie – miesza się w nim realność i fikcyjność. Na scenę można patrzeć zarazem fenomenologicznie (tak, jak jest) i semiotycznie (co to znaczy):

Teatr lalek, który oddziela aktora od postaci dlatego, że ta zawiera się zarówno w żywym performerze (lalkarzu) jak i tej skonwencjonalizowanej (lalce) [...] jest dokładną wizualizacją tej idei. Zwłaszcza w tych typach przedstawień, gdzie animator jest całkowicie widoczny, jak w bunraku, największą przyjemność z oglądania przynoszą oscylacje między pamięcią i zapominaniem, o obecności lalkarza, pomiędzy podziwem i wiarą w wytworzoną fikcję¹³⁵.

To przenikanie się poziomów – naprzemienne dostrzeganie animanta jako takiego i postaci przez niego kreowanej Henryk Jurkowski nazwał opalizacją:

Gdy działania ruchowe nie zdołają zdominować w sposób dostateczny właściwości przedmiotu, na scenie ciągle jeszcze rozpoznajemy przedmiot w jego pierwotnych funkcjach. Może się więc zdarzyć, że równocześnie będziemy widzieć przedmiot i postać sceniczną. Co więcej artysta może wykorzystać tę właściwość w sposób zamierzony i celowy, ukazując nam na przemian przedmiotowe właściwości przedmiotu i jego właściwości jako postaci scenicżnej¹³⁶.

Opalizacja animanta wydaje się być analogiczna do „problemu widza Hamleta” opisywanego przez Mariusza Bartosiaka:

¹³⁴ R. F. Muniak, *Efekt lalki...*, op. cit., s. 51.

¹³⁵ D. N. Posner, *Contemporary Investigations and Hybridizations*, [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, op. cit., s. 225.

¹³⁶ H. Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, op. cit., s. 160.

Każdy sceniczny Hamlet jest ściśle powiązany ze zmysłowo postrzegalnym wyglądem aktora lub aktorki, nawet jeśli ten wygląd jest zupełnie zmieniony. Ale istnienie Hamleta w umysłach widzów przedstawienia nie jest bezpośrednio wprost proporcjonalne do stopnia tej zmiany, a raczej do performatywnej jej jakości i efektywności. Jego istnienie jest niestabilne i zależy zarówno od jakości gry aktorskiej, jak i od jakości (mentalnej) aktywności widza. Można paradoksalnie powiedzieć, że im intensywniejsza jest personalna (w opozycji do, powiedzmy, profesjonalnej) obecność aktora, tym mniej wyraźny obraz Hamleta mają widzowie w swoich umysłach, i na odwrót¹³⁷.

W przypadku analizy scenicznej percepcji animanta podwójność buduje dysonans pomiędzy widzeniem go jako przedmiotu (analogicznie do widzenia „personalnej obecności aktora”) i kreowanej przez niego postaci. Wszelkie działania zwracające uwagę na to, że animant jest artefaktem, w szczególności animacja jawna, będą pogłębiać tę dualność. Zdaniem Dadiego Pudumjee, praktyka sztuki lalkarskiej nie przeszkadza ona w odbiorze spektaklu: „Przez to kilka minut, mimo iż nadal wiesz, że lalka nie jest żywa, wchodzisz w jej życie. Dlatego, że ona mówi do ciebie w określony sposób. Mówi coś i to jest wszystko o co chodzi w lalkarstwie”¹³⁸.

Kwestią otwartą pozostaje to, jak elastycznie widzowie podochodzą do proponowanych im spektakli z wykorzystaniem animacji – na ile zamierzenia ich autorów są czytelne za pierwszym razem, a kiedy wymagają już znajomości „języka” tego teatru – indywidualnej pamięci kulturowej¹³⁹. Wydaje się, że zależy to bardzo od przyjętego klucza estetycznego. Intuicja podpowiada, że brak tekstu lub linearnej historii czy wykorzystanie animantów o abstrakcyjnych formach może stanowić takie utrudnienie. Dokładnie zbadanie tych zależności znacząco wykracza poza zakres niniejszej pracy.

¹³⁷ M. Bartosiak, *Za pośrednictwem osób działających*, op. cit., s. 91.

¹³⁸ D. Pudumjee, *Suspension of disbelief through puppetry*, TED Talk, Indore 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=Z2g9jxsvEOk> [dostęp 21.09.2021].

¹³⁹ Por. M. Bartosiak, *Za pośrednictwem osób działających*, op. cit., s. 18 oraz W. Baluch, *Scena teatru scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*, Kraków 2005, s. 87-105.

ROZDZIAŁ 3

Różnorodność animantów

Wśród osób jakkolwiek zainteresowanych sztuką lalkarską zauważyć można duże przywiązanie do tak zwanych „technik lalkarskich”. Podczas rozmów o wykorzystaniu animantów w spektaklu często pada pytanie o to, jakie to były lalki: marionetki, pacynki czy jakieś inne? Oczywiście, taka informacja pozwoliłaby na łatwiejsze wyobrażenie sobie spektaklu osobie, która go nie widziała. W ogromnej ilości spektakli, zwłaszcza współczesnych, tworzonych przez artystów poszukujących coraz to nowych środków wyrazu, także w warstwie technologii, trudno o sensowne rozstrzygnięcia. Ze względu na braki w opracowaniach naukowych, warto jednak przyjrzeć się tym kategoriom, pomimo ich coraz mniejszej użyteczności. W przypadku opisu dawnych działań lalkarzy było łatwo o klasyfikację i zdecydowane opinie:

Teatr lalek obejmuje pięć podstawowych technik lalkowych: marionetki – lalki na niciach lub drucie, kukielki – tradycyjne lalki szopkowe, osadzone na kiju, pacynki – lalki nakładane na rękę animatora, jawajki – lalki z uchwytem do głowy (wewnątrz korpusu) i drążkami do rąk oraz cienie – płaskie lalki poruszane za ekranem. Wszystkie te techniki wymagają bezpośredniego udziału animatora w przedstawieniu. Do teatru lalek należą też widowiska nie wymagające stałej obecności animatora. Chodzi o lalki animowane mechanicznie: figury mechaniczne, automaty, rozmaite typy teatru mechanicznego¹⁴⁰.

Obecnie częściej proponowany jest podział technik lalkowych na klasyczne (wymienione w powyższym cytacie – nie zawsze z włączeniem cieni) oraz współczesne. Może to wzbudzać kontrowersje, jednak jego zaletą jest intuicyjność i to, że jest już właściwie stosowany przez praktyków¹⁴¹. Warto omówić każdą z tych technik – zasadę działania, sposób animacji, klasyczne zastosowania – aby móc dostrzec ich współczesny potencjał i możliwości.

PACYNKA

Pacynka to lalka rękawiczkowa (il. 2). Nazwa tej techniki w wielu językach odnosi się do wykorzystania dłoni w animacji bądź formy-rękawiczki¹⁴². Natomiast etymologia polskiej

¹⁴⁰ M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce do 1945 roku. Kronika*, „Pamiętnik Teatralny” 1987, z. 1-2, s. 5.

¹⁴¹ Co jest widoczne także w programach studiów lalkarskich w Polsce.

¹⁴² Angielskie: glove puppet (UK) i hand puppet (US), niemieckie die Handpuppe, francuskie: marionnette à gaine, włoskie: burattino di mano czy rosyjskie перчаточная кукла.

nazwy nie jest do końca pewna, jednak najpewniej nie odnosi się ona do formy lalki czy sposobu jej animacji¹⁴³.

Klasyczna pacynka to główka umieszczona na palcu/ach animatora i sukienka lalki – trójpalczasta rękawiczka. Paradoksalnie – skrajne uproszczenie pacynki to rezygnacja z jakiegokolwiek artefaktu i prezentacja nagiej dłoni animatora kreującej postać.

Lalka ta ma ograniczone rozmiary – wynikające z ludzkiej anatomii. Głowa zwykle nie przekracza średnicy kilkunastu centymetrów, a „wzrost” lalki w zasadzie nigdy nie przekracza długości przedramienia lalkarza. Stosowane są różne kombinacje układu dłoni animatora – główka może być osadzona wyłącznie na palcu wskazującym, bądź środkowym, a także na nich obu (patrz il. 3). Pozostałe palce stanowią wypełnienie rękawiczki oraz animują rączki lalki. Układ dłoni ma konsekwencje dla możliwości animacyjnych danej pacynki. Gdy palec wskazujący porusza główką, a kciuk i palec środkowy poruszają rączkami (mały i serdeczny przyciskają się do dłoni), wówczas pacynka ma bardzo ruchliwą szyję, ale ruchy jej głowy powodują ruch całej sylwetki. Umieszczenie głowy lalki na dwóch palcach (wskazującym i środkowym) z równoczesnym wykorzystaniem serdecznego i małego do animacji jednej z rączek (druga nadal poruszana jest kciukiem) sprawia, że lalka jest „spokojniejsza” – ma bardziej statyczną głowę, ale może nią swobodnie, niezależnie od ruchu ciała, kręcić. Taka konstrukcja pozwala zwykle na zastosowanie nieco cięższej i większej głowy. Budowa lalki również wpływa na „pozowanie się” i jej wygląd:

Lalka na scenie prawie cały czas jest zwrócona do widzów profilem, toteż winien on być wyraźnie zaznaczony, gdyż w przeciwnym wypadku widz często nie zorientuje się, w którą stronę lalka się zwraca i w którą stronę patrzy¹⁴⁴.

Możliwe są różne usprawnienia – takie jak głowa na bardzo długiej szyi wyciągana przy pomocy drążka albo mechanizacja/wsparcie dłoni lalki pozwalająca na utrzymanie i precyzyjne poruszanie przez nią cięższym przedmiotem. Odmianami pacynki są takie formy, do których animacji wykorzystuje się obie dłonie – główka lalki osadzona jest zwykle na kciukach, a pozostałe palce stanowią jej ręce. Inną ciekawą odmianą są lalki grupowe – główki lalek

¹⁴³ Por. J. Waniakowa, *Skąd pochodzi pacynka?*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Linguistica” 2017, nr 12, s. 298-307.

¹⁴⁴ A. Fiodotow, *Technika teatru lalek*, op. cit., s. 13.

umieszczone są na większej ilości palców dłoni – co pozwala na bardzo uproszczoną animację i ich wykorzystanie np. w scenach grupowych¹⁴⁵.

Klasyczne pacynki mają sukienki i kostiumy wykonywane z tkaniny. Typowe materiały na głowy to drewno oraz *papier mâché*, choć możliwości są tu niemal nieograniczone. Zwykle dba się jednak o to, aby nie była ona zbyt ciężka – musi być przecież utrzymywana na palcu. Dłonie lalki bywają i twarde – drewniane, z masy papierowej, i miękkie – będące częścią rękawiczki-sukienki. W celu ułatwienia animacji, czytaj: dostosowania rozmiaru otworów, często stosuje się tulejki umieszczone w rączkach i/lub szyi lalki wykonane z grubego filcu bądź kartonu. Pacynka zwykle nie posiada nóg. Ich ewentualna obecność zmienia sposób siadania lalki na parowanie – z siadania bokiem do widowni na siadanie frontem – przez przerzucenie nóg przez górną krawędź parawanu. Animator zwykle ukryty jest za parawanem i animuje lalkę, bądź dwie, od dołu. Pacynka może być bardzo szybka i dynamiczna, co często znajduje odzwierciedlenie w jej komediowych zastosowaniach. Animacja jest bardzo organiczna, gdyż wypływa bezpośrednio z działań lalkarza.

Pacynka jest znana także poza Europą, np. w Chinach. Nie wiadomo na pewno gdzie i kiedy pojawiła się po raz pierwszy¹⁴⁶. Możliwe, że pojawiła się w różnych miejscach równocześnie. Wykorzystywana była już w średniowieczu – stosowano niewielkie, przenośne scenki nazywane *castillo*. Ryciny przedstawiające je nie tylko dowodzą zastosowania tej techniki, a także pozwalają przypuszczać, że lalki rozmawiały ze sobą, a nie tylko służyły do prezentacji towarzyszącej narracji¹⁴⁷. Pacynek używali również ruscy skomorochowie (uznawani za kontynuatorów mimów z czasów rzymskich, przetrwać mieli na terenach Cesarstwa Wschodniego), o czym świadczy chociażby drzeworyt i opis Adama Oleariusza z XVII wieku. Co ciekawe, typ przedstawionego przezeń parawanu – konstrukcja oparta na biodrach wykonawcy, która chowa go za jedną z warstw płaszcza – znany jest też w teatrze chińskim.

Tradycyjne wcielenie pacynki to bohaterowie teatrów wyrosłych z połączenia tradycji włoskiej *commedia dell'arte* i angielskich wędrownych komediantów. Europa zna dziesiątki imion pacynkowych bohaterów: Pulcinella (Włochy) i Poliszynel (Francja) to kolejne wcielenia

¹⁴⁵ Por. *ibidem*, s. 11.

¹⁴⁶ Por. B. Gołdowski, *Kukły. Encyklopedia*, Moskwa 2004, s. 62 i 303, A. R. Philpott, *Dictionary of puppetry*, Boston 1969, s.101.

¹⁴⁷ Por.: H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do „belle époque”*, *op. cit.*, s. 92-93.

tej samej postaci, z której wyewoluował ostatecznie Punch (Anglia) oraz Pietruszka (Rosja). Te postaci tak mocno zrosły się z lalkarską formą, że imiona bohaterów stały się synonimiczne dla nazwy techniki – Francuzi nazywają pacynki guignolami, Rosjanie pietruszkami.

Pacynki, w typie angielskiego teatru Puncha i Judy czy francuskiego Guignola, służyły początkowo do celów reklamowych. Za ich pomocą przyciągano widzów do teatrów marionetek. Krótkie, szybkie scenki w ich wykonaniu, były obietnicą udanego pełnowymiarowego spektaklu. Zauważono jednak, że same są na tyle atrakcyjne, by stać się źródłem dochodu – łatwo dostępna, jarmarczna rozrywka przyciągała widzów. Nie trzeba było wielkich nakładów – niewielki parawan, jeden lub dwóch lalkarzy, lalki miały też dużo prostszą i tańszą konstrukcję.

Komedia uliczna miała charakter międzynarodowy. Podobną fabułę i bohaterów posiadała bowiem komedia Pulcinelli, co komedia Poliszynela czy Puncha i Judy. Podobną fabułę i bohaterów posiadała również komedia rosyjskiego Pietruszki, która pojawiła się w tym samym okresie. Schemat komedii był bardzo prosty: na scenie panował główny bohater, a wszyscy pozostali byli jego przeciwnikami. Główny bohater zatem walczył z nimi, zwyciężając po kolei lalkarza¹⁴⁸, błazna, policjanta, kata, a nawet samego diabła¹⁴⁹.

O rozwoju gatunku świadczyć może też pojawienie się nowych bohaterów, często wypierających często dawne postaci. Na terenie Niemiec Kasperle zastąpił Hanswurst, w Czechach pojawił się Kašparek, w Belgii Woltje i Tchantchés, zaś we Francji Poliszynela, świętego ponoć na rewolucyjnym szafocie, zastąpili Lafleur i Guignol.

Pacynki znalazły wielu zwolenników: Maurice Sand, syn George, uznał, że to lalki emocjonalne i w swojej prymitywnej prostocie najdoskonalsze. Stworzył Théâtre des Amis w Nohant, gdzie wraz z przyjaciółmi przygotowywał spektakle lalkowe z wykorzystaniem pacynek. Tak jak inni miłośnicy pacynki uważał, że to lalka prawdziwa i szczerza. Również Siergiej Obracew korzystał z pacynek – zarówno w swoich pracach solowych – *Romansach* jak i w pierwszych spektaklach Centralnego Teatru Lalek. Było to nawiązanie do tradycji ludowego rosyjskiego teatru Pietruszki.

Duszą pacynki jest ręka animatora – czyli coś żywego. I to życie przechodzi na nią całą. Działa też w czasie rzeczywistym, a nie z opóźnieniem charakterystycznym dla marionetki.

¹⁴⁸ Zważywszy na typowe fabuły komedii ulicznych – zapewne chodziło o lekarza.

¹⁴⁹ H. Jurkowski, H. Ryl, A. Stanowska, *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne*, Warszawa 1979, s. 40.

Pacynki rzadko kiedy mają nogi – wrażenie chodu uzyskuje się przez rytmiczny ruch całej lalki – najczęściej jest to faktyczny ruch lalkarza – lalka "chodzi" razem ze swoim animatorem, również obroty postaci wymagają "współpracy". Dobrze skonstruowana pacynka nie ogranicza ruchów dłoni i stara się je dokładnie oddać. Ruch lalki jest zatem wypadkową ruchu wewnątrz niej i poza nią. Ważna jest umiejętność podnoszenia i manipulowania rekwizytami – zwykle wymaga to użycia obu rącek lalki – jednak jest to bardzo naturalne i wygodne. Typowym rekwizytem bohaterów popularnych była pałka – slapstick (stąd zresztą nazwa gatunku komediowego). Często stosowana konstrukcja pałki – połączonych jednym końcem dwóch wąskich listewek – pozwala na równoczesne z lekkim uderzeniem generowanie donośnego dźwięku. Filozofowie zajmujący się lalkarstwem tłumaczą skłonność pacynki do sprośnych żartów i brutalności właśnie tym, że jest animowana od dołu – tradycyjnie wiążąc siły z dołu z siłami nieczystymi. Oczywiście uwaga ta odnosi się do teatru ludowego, jak wspomniany Punch i Judy czy Guigniol. Tradycyjne pacynki w zasadzie nie mówiły ludzkim głosem – lalkarze korzystali z różnych sposobów na zniekształcanie głosu – najbardziej popularnym był niewielki instrument umieszczany między językiem a podniebieniem – pivetta¹⁵⁰.

KUKŁA

To lalka osadzona na dłuższym kijku, jest animowana od dołu (il. 4). Ręce i nogi lalki poruszane są zwykle zamachowo – choć możliwe jest stosowanie czempurytów – cienkich prętów/drutów do prowadzenia rąk (bardzo rzadko nóg) bądź ich bardziej złożonej mechanizacji przez zastosowanie np. cięgien wewnątrz korpusu. Klasyczna, zamachowa kukła znajdowała zastosowanie w scenach dynamicznych – szybkich, opartych na rytmicznym ruchu.

Aktor wykorzystuje bezwład kończyn i głowy, wprawiając je w ruch przez poruszanie patykiem, na którym lalka jest umieszczona. Stwarza to zabawne, groteskowe nieskoordynowane ruchy. Kukielka doskonale tańczy, a zwłaszcza wiruje wokół swej osi. Znaczne trudności sprawia w próbie synchronizacji głosu i ruchu, wymykając się

¹⁵⁰ Instrument ten (w różnych wariantach konstrukcji) był powszechnie stosowany: jego angielskie nazwy to m.in.: *swazzle*, i *roo-ti-toot-toot*. We Francji *pratique*, (skrót od *sifflet-pratique*). W Rosji to *pichtchik*, a na Ukrainie *ru-tyu-tyu*. Znaną również w Azji (Indie, Chiny, Iran) oraz Afryce (Kamerun, Gabon, Gwinea Równikowa, Niger, Nigeria i Demokratyczna Republika Konga). Por. M. Violette, K. Smith, *Swazzle* [hasło], *World Encyclopaedia of Puppetry Arts*, <https://wepa.unima.org/en/swazzle/> [dostęp: 31.07.2021] oraz A. Gref, E. Slonimskaya, *Petrusha's Voice* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry...* op. cit., s. 69- 73.

najczęściej spod kontroli aktora, i dlatego najlepiej nadaje się do tekstów nieskomplikowanych i rytmicznych¹⁵¹.

Kukła zdaje się być najmniej rozpowszechnioną z klasycznych technik, jest jednak bardzo ważna dla polskiego teatru lalek. Jest ściśle powiązana z szopką, a także jej analogami – betlejką (tereny obecnej Białorusi) i wertepem (Ukraina, Rosja)¹⁵². Niemal nie była stosowana w teatrze europejskim – nawet skojarzona z nią konstrukcyjnie *marotte* (laska błazeńska) nie miała zastosowania stricte teatralnego, choć z całą pewnością performatywne. Zdecydowanym wyjątkiem są działania Hännischen-Theater z Kolonii¹⁵³, dziś jednak będącego raczej skansenem niż miejscem odkryć. Polska szopka długo była traktowana jako protoplastka teatru lalek w Polsce¹⁵⁴, jednak obecnie przeważają opinie o odrębności widowisk lalkowych i szopkowych:

Szopka jest specyficznym gatunkiem teatralnym: misteryjnym, bożonarodzeniowym, sezonowym, związanym z obyczajem, będącym własnością ludową, rozwijającym się niezależnie od wszelkich przedsięwzięć teatru lalek, choć ukształtowanym na ich podobieństwo, czerpiącym z nich, a jednocześnie będącym źródłem inspiracji dla rozmaitych teatralnych czy parateatralnych działań. Szopkarstwem, tj. konstruowaniem szopek i szopkowych lalek oraz chodzeniem z szopką, zajmowali się szopkarze, którzy nigdy nie nazywali siebie lalkarzami. Nie uprawiali lalkarskiej profesji, bo też ich zajęcie nie było profesją, miało charakter sezonowy. Lalkarze w zasadzie także nigdy nie zajmowali się szopkarstwem. Wszystko to sprawia, że – wbrew przyjętym opiniom – trudno identyfikować szopkę z teatrem lalek. W każdym razie nie jest ona jego formą typową. Ta nietypowość dotyczy bardziej elementu teatralnego niż lalkowego. Wprawdzie wszystkie widowiska teatralne wywodzą się z obrzędu, ale teatr (w tradycyjnym pojęciu) zaczyna się dopiero po oderwaniu od obrzędu. Szopka bożonarodzeniowa (tradycyjna, kolędowa) nigdy tej granicy nie przekroczyła. Świadczy o tym także szczątkowość fabuły w widowisku szopkowym, eksploatującym jeden tylko wątek biblijny (choć w wielu wariantach), co także oddala ją od właściwego teatru. Nawet lalkowość szopki jest specyficzna. Nie zwracano uwagi na animację lalek w szopce, na organizowanie działań

¹⁵¹H. Jurkowski, H. Ryl, A. Stanowska, *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne*, op. cit. s. 111.

¹⁵²Por.: B. Gołdowski, *Kukły. Encyklopedia*, op. cit., s. 50-51, 91, 460 (hasła: *batlejka*, *wertep*, *szopka*).

¹⁵³ To scena, której tradycja sięga 1802 roku. Jej początki również są związane z widowiskami o tematyce bożonarodzeniowej. W ciągu dwóch wieków wykształciła się swoista odmiana teatru popularnego ze stałymi bohaterami wstępującymi w różnych sztukach.

¹⁵⁴ J. Sztaudynger, H. Jurkowski, H. Ryl, *Od szopki do teatru lalek*, Łódź 1961.

scenicznych. Wystawiano ją i analizowano wyłącznie w kontekście obrzędowym, obyczajowym, literackim, prawie nigdy teatralnym¹⁵⁵.

Kukły szopkowe to lalki niewielkie (il. 5), poruszane w obrębie przenośnej sceny – szopki. Ich ruchy były mocno ograniczone – kijki do ich prowadzenia nie dość, że krótkie, to umieszczone były w rowkach w podłodze. Zdaje się, że lalki były bardziej pokazywane w celu zilustrowania narracji niż wykorzystywane do animacji.

Polscy lalkarze poszukując oryginalnego stylu inspirowali się szopką. Już w latach międzywojennych uznano kukłę za lalkę typowo polską i wartą uwagi¹⁵⁶. W związku z wykorzystaniem w teatrze, kukła zwiększyła znacznie swoje rozmiary. Szybko zrezygnowano z podłogi z rowkami na rzecz samego parawanu. Zastosowanie kukły nie ogranicza się wyłącznie do spektakli parawanowych – wiele lalek wykorzystywanych w paradach i pochodach osadzanych jest właśnie na kiju/drażku. Ich rozmiary i waga nieraz wymuszają współpracę kilku lalkarzy oraz używanie pasów podtrzymujących. Na przykład wiele lalek wykorzystywanych w paradach i cyrkach Bread and Puppet Theatre należy zaliczyć do kukieł.

JAWAJKA

Pośród klasycznych lalek animowanych od dołu, jawajka jest lalką o najbardziej złożonej konstrukcji. Animator wkłada jedną z rąk do środka lalki i chwytą krótki kołek – gabit¹⁵⁷ – umożliwiający ruch głowy niezależny od ruchu korpusu (patrz il. 6). W prostszych konstrukcjach to wyłącznie obroty w płaszczyźnie poziomej, możliwe są także mechanizacje pozwalające na ruch w pionie, jak np. w jawajce pistoletowej. Drugą dłoń porusza ręce lalki przy pomocy czempurytów – długich i stosunkowo cienkich drążków bądź drutów.

Konstrukcja jawajki wymaga sztywnego szkieletu, na przykład drewnianego bądź metalowego. „Stosując miękką konstrukcję nie uzyskalibyśmy właściwej jawajkom precyzji

¹⁵⁵ M. Waszkiel, *Teatr lalek w dawnej Polsce*, Warszawa 2018, s. 68.

¹⁵⁶ Był to pogląd mocno promowany przez środowiska związane z założonym w 1928 roku Teatrem Baj w Warszawie i jego dyrektorem Janem Wesołowskim.

¹⁵⁷ Nazwa ta pojawia się w literaturze, także w formie „gapit” (np. w H. Jurkowski, H. Ryl, A. Stanowska *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne, op. cit.* czy M. Lisowska, *Wayang. Jawajski teatr cieni*, Warszawa-Toruń 2019), jednak jej znaczenie nie jest jednoznaczne. Niektórzy lalkarze określają tak, moim zdaniem błędnie, czempuryty. Z kolei Marianna Lisowska stwierdza, że w oryginalnym wayangu „cempurit” i „gapit” to synonimy – nazywają element z bawolego rogu służący do trzymania lalki kuli, patrz: Eadem, *Wayang. Jawajski teatr cieni, op. cit.*, s. 318, 319.

i wyrazistości gestu. [...] Ręce jawajki robi się również z twardego materiału, najczęściej drewna lub drutu”¹⁵⁸. Czempuryty, tak istotne w tej konstrukcji, wykonywano właśnie z tych surowców. W poszukiwaniu lżejszych materiałów sięgano np. po pręty parasolowe. W późniejszych konstrukcjach spotyka się także włókno węglowe bądź szklane. Co ciekawe, dość długo bardzo dbano o ukrycie czempurytów – w kostiumie czy rekwizycie lalki¹⁵⁹.

Jawajka jest „najmłodszą” z klasycznych europejskich technik lalkowych. Jej pojawienie się w początkach XX wieku jest zasługą Richarda Teschnera, który przetworzył tradycyjną technikę lalkarską *wayang golek* z Jawy na potrzeby swojego teatru. Warto zauważyć, że lalki o podobnej konstrukcji znane są także w Indiach, Chinach i innych krajach azjatyckich¹⁶⁰. Szczególną popularność zdobyła w bloku krajów sowieckich, gdyż była bardzo ceniona przez Siergieja Obrazcowa, nadającego ton całemu lalkarstwu wschodnioeuropejskiemu. Wcześniej lalki o konstrukcji podobnej do jawajki wykorzystywali w swoim teatrze Nina Simonowicz Jefimowa i Iwan Jefimow. Już w latach dwudziestych – lalkę rękawiczkową wyposażyli w drążki umożliwiające animację rąk. Pierwsze jawajki, już z głową osadzoną na krótkim drążku, wykorzystano w 1939 roku w Państwowym Centralnym Teatrze Lalek w Moskwie. Miały przewagę nad dotychczas wykorzystywanymi pacynkami, gdyż: „wprowadzenie drążka pozwoliło lalkarzom na bardziej urozmaiconą i ekspresyjną gestykulację. Otworzyło też wielkie pole eksperymentów i pozwoliło na poszerzenie repertuaru”¹⁶¹. Zdaje się, że jawajka zajęła miejsce mającej równie duże możliwości marionetki, odrzuconej przez teatr socrealizmu (grupa marionetkarzy w Centralnym Teatrze Lalek działała jedynie w latach 1934-39¹⁶²). W publikacjach powojennych chwalono możliwości nowej techniki:

Konkretnym przykładem tego [wpływu rozwoju techniki lalkarskiej na repertuar – MJ] jest zasadniczy zwrot w rozwoju teatru lalek, w związku z przyswojeniem nowego dla naszych lalkarzy typu lalek, tzw. jawajek. Lalka ta w przeciągu kilku lat wyparła z teatru lalek pacynkę, przynosząc ze sobą o wiele bogatszy repertuar. Charakterystyczny dla niej,

¹⁵⁸ A. Fiedotow, *Technika teatru lalek*, op. cit., s. 18.

¹⁵⁹ Por. A. Fiedotow, *Technika teatru lalek*, op. cit, s. 22.; H. Jurkowski, H. Ryl, A. Stanowska, *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne*, op. cit. s. 117.

¹⁶⁰ Por. I. Solomonik, *The Oriental Roots of Soviet Rod Puppets*, “Contemporary Theatre Review” 1992, vol issue 1, s. 37.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Por. *ibidem*.

szeroki, patetyczny gest (do którego realizacji niezdolna jest pacynka) umożliwił realizację sztuk o charakterze heroiczno-romantycznym, takich jak „Niezwykła piękność”, „Król jeleń”, „Cudowna lampa Aladyna” itp.¹⁶³

Także na scenach polskich technika ta zdobyła dużą popularność. Jednak w ostatnich latach w zasadzie nie jest wykorzystywana¹⁶⁴, najczęściej występuje w spektaklach, które z jakiegoś powodu (zwykle edukacyjnego) chcą pokazać spektrum technik lalkowych. Jest to związane z odejściem od grania za parawanem w ogóle, a nie odrzuceniem tego konkretnego typu lalki.

MARIONETKA

Jej najbardziej uproszczona forma to pojedynczy element zawieszony na nici, np. jabłko na sznurku (por. il. 9). Zwykle przedstawiane są jednak nie abstrakcyjne bryły, a postaci ludzkie lub zwierzęce. Możliwości animacyjne zależą od konstrukcji samej figury, ale przede wszystkim od ilości nitek i złożoności budowy krzyżaka – przez niektórych nazywanego duszą lalki. Animator manipuluje lalką od góry – stojąc na tzw. moście ponad sceną w przypadku marionetki długoniciowej, bądź za/obok lalki, stojąc na jej poziomie w przypadku marionetki krótkoniciowej. Typowym, do dziś kultywowanym, zastosowaniem marionetki długoniciowej jest opera marionetkowa. Nieco inną dynamikę mają marionetki na drucie, stosowane w tradycyjnych teatrach czeskich, belgijskich czy sycylijskich. Stąd też inna nazwa marionetki na drucie: sycylijka, marionetka sycylijska, rzadziej czeszka lub marionetka czeska. Są to lalki mogące się poruszać szybko i dynamicznie, co znajduje zastosowanie na przykład w scenach bitew. Wydaje się, że marionetka zawieszona na sztywno może być porównana do odwróconej kukły. Animacja takiej lalki jest łatwiejsza od animacji marionetki niciowej i nie wymaga tak wiele uwagi – stąd jej powszechność w teatrach ludowych. Lalkarz zwykle znajduje się za lalką, osłonięty dekoracją, horyzontem lub tylną ścianą sceny.

Idea poruszania lalki nitkami, bez jej dotykania, jest bardzo stara. Lalki tak uruchamiane, jeszcze nie teatralne a rytualne, występowały w starożytnym Egipcie, gdzie były wykorzystywane w uroczystościach na cześć Ozyrysa. Również lalki w starożytnej Grecji, prezentowane w czasach Eurypidesa przez Potheinosa nad skene, zapewne jako intermedia,

¹⁶³ A. Fiedotow, *Technika teatru lalek*, op. cit. s. 7.

¹⁶⁴ Wyjątkiem jest spektakl *Śluby panińskie* A. Fredry w reżyserii Artura Dwulita (Białostocki Teatr Lalek), patrz. il. 8. Por. M. Smaczny, *Świadomość ciała aktora lalkarza*, Warszawa 2021.

były zmechanizowanymi, dużymi figurami poruszanymi przez animatorów od dołu. To sytuacja dość nietypowa, gdyż klasyczna marionetka jest podwieszona na niciach.

W znaleziskach archeologicznych znajdowano lalki o ruchomych stawach, wyraźnie przeznaczone do podwieszenia na drucie – trudno jednak stwierdzić czy służyły do zabawy, czy jako elementy performansów. Średniowieczne lalki *a la planchette*, mimo swojej specyficznej budowy też można zaliczyć do rodziny marionetek. To lalki poruszane za pomocą nici czy sznurków umieszczonych w poziomie – z jednej strony przywiązanych do czegoś (słupa, nogi stołu itp.), z drugiej poruszanych przez animatora¹⁶⁵. Także później marionetka była „podstawową techniką lalkową” w Europie – używana przez aktorów komedii dell’arte oraz innych wędrownych trup. Angielscy komedianci z XVII i XVIII wieku łączyli w swoich działaniach doświadczenia włoskie, teatru elżbietańskiego i średniowieczną komedię błazeńską. Marionetka wkroczyła na salony – najsłynniejszy był teatr Księcia Esterhazy i jego opera marionetkowa, dla której muzykę tworzył Joseph Haydn. Także inne dwory posiadały swoje teatry, w których wstępowali profesjonalni aktorzy lub też służyły zabawie mieszkańców zamków i pałaców. Równolegle marionetka nadal stosowana była w teatrze popularnym. Nic więc dziwnego, że w romantyzmie stała się inspiracją zarówno dla poezji, jak i rozważań teoretycznych. Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffman, a przede wszystkim Heinrich Kleist widzieli w marionetce aktora doskonałego.

Współcześnie marionetka obecna jest na scenach teatralnych ale też w popkulturze i to w sposób znacznie szerszy niż bycie emblematem sztuki lalkarskiej (il. 10). To właśnie w teatrze marionetek odbija się w pełni idea *teatrum mundi* – lalki działają powodowane niewidzialną siłą z góry. Lalkarz staje się więc w tej analogii figurą boga. Mocny tej metaforyzacji dodaje fakt, że lalkarz był najczęściej również twórcą swoich lalek.

Dusza marionetki – czyli krzyżak, jest poza nią. Ma to odzwierciedlenie w możliwościach tej techniki, która pozwala na uwiedzenie widza techniczną doskonałością wynikającą z iluzji życia i niezaburzoną widokiem animatora. Nici lub żyłki przy odpowiednim oświetleniu stają się niewidoczne. Niektórzy lalkarze twierdzą co prawda, że w związku z dystansem między lalką a animatorem niemożliwym jest przeniesienie emocji na animant. To

¹⁶⁵ Podobne lalki znane były także w Afryce, por. H. Jurkowski, *Erotyka i teatr lalek*, „Teatr Lalek” 1988, nr 1-2, s. 3; H. Jurkowski, *Lalki w rytuale*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1998, t. 52, z. 2, s. 40. Na podobnej zasadzie poruszają się „magiczne lalki” skaczące (na niewidzialnej żyłce) w rytm muzyki prezentowane często w miejscowościach turystycznych.

jednak niesprawiedliwa ocena. Aktorstwo lalki, a także jej odbiór emocjonalny przez widza jest przecież kwestią bardzo złożoną.

W dużych teatrach marionetkowych, wykorzystujących lalki długoniciowe animator porusza się po pomoście, najczęściej pochyłony, oparty o pomocniczą belkę – poręcz. Animacja polega na poruszaniu całym krzyżakiem, jego poprzeczkami, wężami lub innymi ruchomymi elementami, a także pociąganiu poszczególnych nici. Wymaga precyzji, przy niciach długości nawet ponad 2 metrów kąt pociągnięcia ma ogromne znaczenie. Taka animacja nie angażuje całego ciała, wymusza wręcz uspokojenie. Nieco bardziej dynamiczna jest animacja lalek sycylijskich czy czeskich – właśnie chęć zdynamizowania scen jest podstawową przyczyną rezygnacji z niemal niewidzialnych nici na rzecz drutu. Typowym repertuarem teatrów lalek z Palermo są eposy rycerskie, zaś kluczowe w nich sceny bitew i potyczek – dzięki lalkom mogą zostać pokazane w dosłowny sposób. Z kolei w teatrze Kašparka czy Kasperlego wartka akcja przeplatana jest gagami i żartami sytuacyjnymi – lalki nie mogą tu spokojnie przemierzać sceny i wykorzystanie drutu sprawia, że ich ruch jest adekwatny do potrzeb dramaturgii. Teatr ludowy nie cechował się też aż takim dążeniem do iluzji, ruch mógł być bardziej umowny. Lalkarz zdaje się mieć większą wolność – nie tylko w animacji, ale również w poruszaniu się w jej trakcie. Co ciekawe, w tradycyjnym teatrze czeskim główny lalkarz prezentował kwestie wszystkich postaci, co wymagało od niego nie tylko sprawności technicznej w modulowaniu głosu, ale i ogromnego skupienia.

CIEienie

Bardzo możliwe, że cienie to najstarsza forma sztuki lalkarskiej. Świadczyć o tym może nie tylko fragment *Polityki* Platona¹⁶⁶ o ludziach uwięzionych w jaskini, ale także odkrycia związane z malarstwem jaskiniowym. Obserwacja cieni, zabawa nimi są naturalnie fascynujące. Lalki cieniowe są bardzo popularne w różnych rejonach Azji¹⁶⁷, są także cieniowe odpowiedniki popularnej komedii lalkowej – Karagöz w Turcji czy Aragoz w Egipcie. Uwagę zwracają cienie chińskie, indyjskie i jawańskie (*wayang kulit*). W Europie stały się popularne od XVIII wieku właśnie na fali rokokowego zainteresowania orientem. Długo była to raczej zabawa domowa – wycinanie sylwetek z papieru nie wymagało żadnych szczególnych

¹⁶⁶ Platon, *Polityka*, 514a-519e.

¹⁶⁷ A. R. Philpot wprost stwierdza, że miejscem narodzin teatru cieni są Indie lub Chiny. Patrz: A. R. Philpot, *Dictionary of puppetry*, op. cit., s. 233, podobny pogląd przedstawia Fan Pen Chen w artykule: *Shadow Theaters of the World*, „Asian Folklore Studies” 2003, Volume 62, s. 25-64.

nakładów. Artystyczne zastosowanie teatru cieni kojarzyć można z ich wykorzystaniem w paryskim kabarecie Chat Noir działającym w latach 1881-97. Rozwój techniki świetlnej pozwolił również na rozwój tej pradawnej formy. Dzisiejsze cienie bywają kolorowe, nieraz rzucane na wielu powierzchniach projekcyjnych (patrz il.11). Zdarzają się połączenia z innymi technikami teatru animacji. Na estetykę współczesnego teatru cieni ma wpływ również film animowany i komiks.

W technice teatru cieni potrzebne jest źródło światła: naturalne (słońce, ogień) bądź sztuczne. Dużą zmianą było wprowadzenie w połowie XX wieku lamp halogenowych:

Figury nie były odtąd prowadzone ściśle wzdłuż ekranu, lecz mogły pozostać w przestrzeni światła pomiędzy jego źródłem a ekranem; ich cienie nie były przy tym nieostre. Cienie figuratywne mogły być większe lub mniejsze, części figur - wychwycone i projektowane w ogromnych rozmiarach, same zaś cienie zmieniały się, ulegały zniekształcaniu przez odpowiednie usytuowanie w stosunku do źródła światła. Uzyskiwano w ten sposób ich olbrzymią dynamikę. Zniknęła bezpowrotnie statyczna, umieszczona tuż przy ekranie gra za pomocą silhouetty. Prawdziwa gra teatru cieni triumfowała w przestrzeni. Wraz z użyciem lampy halogenowej skończyła się także dwuwymiarowość teatru cieni. Gra w przestrzeni stworzyła trzeci wymiar. Prawdziwie rewolucyjne osiągnięcie. O ile wcześniej usiłowano głównie stworzyć figury cieni z możliwie naturalnymi konturami, dzisiaj próbuje się zbadać siłę ich oddziaływania. Oznacza to skrót, stylizację i abstrakcję. Przedmiotem zainteresowania stał się odtąd artystyczny wyraz figury, a nie jej piękno¹⁶⁸.

Korzysta się także z różnego typu projektorów (kinowych, rzutników pisma, na slajdy) lub nawet światła stroboskopowego¹⁶⁹. Zazwyczaj widzowie siedzą po jednej stronie powierzchni projekcyjnej – ekranu, a animatorzy, lalki i źródło światła znajdują się po jego drugiej stronie. Nie jest to jednak sztywna reguła, a raczej tradycyjny punkt wyjścia. Animanty są zwykle dwuwymiarowe i montuje się je na drążkach – prostopadle bądź równolegle do płaszczyzny lalki (w zależności od sposobu oświetlania powierzchni projekcyjnej). Możliwa jest mechanizacja, która zwiększa możliwości wyrazowe. Lalki cieniowe wykonywane są z kartonu, cienkiej sklejk lub dykty, szkła lub folii (lalki witrażowe), a nawet materiałów nietypowych, jak usztywnione nici lub cienkie druciki. Tradycyjne, azjatyckie lalki cieniowe

¹⁶⁸ R. Reusch, *Współczesny teatr cieni w Europie*, "Teatr Lalek" 2004, nr 3, s. 33.

¹⁶⁹ Por. K. Foley, R. Reusch, *Shadow Theatre* [w:] *World Encyclopaedia of Puppetry*, <https://wepa.unima.org/en/shadow-theatre/> [dostęp: 5.10.2021]

(np. *wayang kulit*) często robiono ze skóry. Są performerzy specjalizujący się w cieniach tworzonych z ich dłoni, zupełnie jak w zabawach dziecięcych. Stosunkowo popularne są też cienie rzucane przez aktorów lub tancerzy – czasem układy ich ciał przedstawiają nie tylko perypetie bohaterów, ale także całą scenografię. W teatrze cieni wykorzystuje się również przedmioty codziennego użytku, badając ich strukturę i możliwości tworzenia interesujących efektów. Niektóre poszukiwania – wykorzystujące materiały sypkie bądź płynne przenikają z domeny teatru materialnego. Nie zawsze animanty są figuratywne – propozycje Tadeusza Wierzbickiego¹⁷⁰ eksperymentującego m.in. z autorską techniką cieni elektrostatycznych przekonują, jak interesujące mogą być poszukiwania odrzucające anegdotę i prezentację postaci.

Animacja lalek cieniowych bywa uproszczona. Pojawiają się charakterystyczne chwyt – takie jak obrót dwuwymiarowej postaci (ludzie zwykle przedstawiani są z profilu) przy zmianie kierunku jej ruchu. Często korzysta się z możliwości zmiany rozmiaru cienia przez manipulowanie oddaleniem animanta od ekranu.

Te podstawowe techniki należałoby uzupełnić o kilka nowych, najczęściej stosowanych w obecnej praktyce teatralnej (choć nie tylko), które mają swoje utrwalone nazwy. Faktycznie, w literaturze lalkarskiej pojawiają się ogromne ilości nazw, technik i ich podziałów¹⁷¹. Zdaje się jednak, że ich mnogość potrafi raczej utrudnić komunikację niż otwierać nowe przestrzenie – i artystyczne, i porozumienia twórców z widzami i krytykami.

¹⁷⁰ Więcej o pracach tego artysty w Rozdziale 4.

¹⁷¹ Henryk Ryl w *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne*, *op. cit.*, wymienia ponad 40 typów lalek. Można sądzić, że pewne podziały były dyskusyjne i w momencie ich publikacji, a część tych propozycji nie tylko obecnie jest zupełnie marginalna. Źródła obcojęzyczne również nie dają satysfakcjonujących rozstrzygnięć. Zdaje się, że ambicją Alexisa Roberta Philipotta, autora *Dictionary of puppetry*, *op. cit.*, było zebranie jak największej ilości określeń technik lalkowych, co nie dziwi w wypadku słownika. W zestawieniu pojawia się ich około 60, czasem autor w jednym haśle podaje kilka alternatywnych nazw dla jakiejś techniki. Cztery dekady później, internetowa *World Encyclopedia of Puppetry* (www.wepa.unima.org), firmowana przez UNIMA, w bardzo ograniczonym stopniu opisuje „uniwersalne” techniki lalkarskie, poświęcając za to sporo miejsca lokalnym tradycjom lalkowym – postaciom, scenom, dramaturgii. Hasła z grupy „technik” skupiają się na tym aspekcie historycznym i geograficznym ich wykorzystania. Wskazuje się na związki współczesnych praktyk z ich poprzednikami, możliwe ścieżki ewolucji i inspiracji.

PYSKÓWKA/MUPPET

Bardzo żywotną i niezwykle rozpowszechnioną od kilkudziesięciu lat techniką wyrosłą z pacynki jest pyskówka, nazywana także lalką mimiczną i, najczęściej, muppetem¹⁷² (patrz il. 12). Ta ostatnia nazwa została wymyślona przez Amerykanina – Jima Hensona, mającego ogromne zasługi dla rozwoju i popularyzacji tej techniki. Przodkiem muppeta wydaje się być Krokodyl z ulicznych komedii lalkowych – mogący kłapać pyskiem i pożerać protagonistów. Koncept podjęty przez Siergieja Obrazcowa (patrz il. 13) został znacznie rozwinięty na potrzeby lalkarstwa telewizyjnego właśnie przez Hensona i jego współpracowników (patrz il. 14). Nie da się jednak pominąć wpływu jawajki na tę technikę – niezwykle często są tu stosowane czempuryty. Pyskówki wykorzystywane są częściej w telewizji, filmie i reklamie niż w teatrze – jednak i tam zyskały pewne zainteresowanie.

Najprostsza pyskówka to goła ręka animatora z palcami i kciukiem złożonymi razem, poruszana tak, by zdawała się mówić. W ćwiczebnej formule zwykle dodaje się oczy – np. piłeczki ping-pongowe przyczepione do gumek, założone na palce. Zwykle są to jednak konstrukcje z gąbki i tekstyliów – często dzianin lub futer. W wielu projektach korzysta się z płytek usztywniających wewnątrz ust animanta (w nomenklaturze angielskiej *mouth plate*). Najważniejszą umiejętnością muppeta jest ruch ust/pyska synchronizowany z mową. Lalki teatralne zwykle nie posiadają takiej możliwości – wynika to z historycznego rozdzielenia osoby „poruszacza” i „przepowiadacza”, ale też uproszczenia formy. Podstawą sukcesu tej techniki w pracy przed kamerą, w zbliżeniu, jest bycie wyjątkowo przekonującą w mówieniu. Prawie równie często, co lalki z rączkami poruszanymi za pomocą czempurytów, wykorzystywane są lalki żyworękie. Ramię lalki zakończone jest wówczas rękawicą, w którą animator wkłada swoją dłoń. Animacja obu rąk w ten sposób wymaga współpracy dwójki animatorów. Sprawność dłoni lalki jest wówczas w zasadzie nieograniczona – może naprawdę grać na fortepianie, z łatwością przenosić przedmioty, wykonywać rozmaite precyzyjne ruchy. Realizm ruchów sprawia, że pyskówki, które często są postaciami ze świata fauny i flory lub wręcz fantastycznymi, otrzymują silny rys antropomorficzny.

¹⁷² Jest to nazwa problematyczna z co najmniej dwóch powodów. Henson określał po prostu wszystkie swoje lalki w ten sposób – nawet jeśli posiadają inną konstrukcję. Obecnie prawa do twórczości J. Hensona i franczyzy *The Muppets* posiada Walt Disney Corporation bardzo restrykcyjnie strzegący swojej własności. Patrz: S. Abrams, Ch. Henson, *Muppet* [w:] *World Encyclopaedia of Puppetry*, <https://wepa.unima.org/en/muppet/>, [dostęp: 20.09.2021].

PSEUDOBUNRAKU/LALKA STOLIKOWA

Lalki stolikowe to jedna z najpopularniejszych obecnie technik lalkarskich. Uzasadnioną nazwą byłaby „gra w jednoplanie”¹⁷³ – gdyż lalka i jej animator znajdują się w tej samej przestrzeni, a nie człowiek pod lalką (jak w przypadku kukły, pacynki i jawajki) lub nad lalką (marionetki).

Najważniejszą inspiracją dla lalkarzy korzystających z tej techniki jest teatr japoński¹⁷⁴. Tam już w pierwszej połowie XVIII wieku zrezygnowano z gry nad parawanem na rzecz lalek przemieszczających się po niewielkim podwyższeniu. Ogólna nazwa gry lalkami to *ningyō-jōruri*, jednak od połowy XIX wieku bardziej popularne jest określenie *bunraku* (od nazwiska twórcy), dziś używane tylko w odniesieniu do stylu prezentowanego przez Narodowy Teatr Bunraku z Osaki¹⁷⁵ (patrz il. 15). Lalki japońskich artystów różnią się znacznie od lalek klasycznych technik europejskich:

Używana współcześnie lalka *bunraku*, poruszana przez trzech animatorów, ma około jednego metra wysokości, z tym, że postaci męskie są trochę większe niż żeńskie. Optymalną wysokość lalek ustalono około 1734 roku, podobnie jak proporcje głowy relatywnie mniejszej w stosunku do reszty „ciała”, dzięki czemu lalki wyglądają jak żywe, tym bardziej, że w szczegółach niczym nie różnią się od swoich ludzkich pierwowzorów. [...] Ich waga wraz z kostiumem może znacznie przekraczać dwadzieścia kilogramów. Główną, najbardziej ekspresyjną częścią lalki jest głowa. Do innych zasadniczych, stałych elementów należy też korpus i ręce. W nogi natomiast wyposażone są lalki męskie i nieliczne kobiece. Wszystkie części można zdemontować¹⁷⁶.

¹⁷³ Patrz pojęcie „*equiplane*” w haśle: M. Violette, *Tabletop Puppet* [w:] *World Encyclopaedia of Puppetry Arts*, <https://wepa.unima.org/en/tabletop-puppetry/>, [dostęp: 6.10.2021].

¹⁷⁴ Podobną inspiracją mógłby być chiński teatr *Chaozhou thiezhi muou* wykształcony w XIX wieku w prowincji Guangdong, regionie Chaozhou, gdzie lalki stolikowe wyewoluowały z, tracącego na popularności, teatru cieni. Płaskie figurki zastąpiono trójwymiarowymi lalkami o wys. ok. 50 cm. Jednak nie są one z pewnością tak popularne jak *bunraku*. Patrz.: M. Violette, *Tabletop Puppet*, *op. cit.*

¹⁷⁵ Dwie najważniejsze pozycje w języku polskim omawiające szczegółowo zagadnienie estetyki i historii teatru *bunraku* oraz innych form lalkowych Japonii: E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*. Tom 2 *Kabuki, bunraku*, Warszawa 2010; Beata Kubiak Ho-Chi, *Tragizm w japońskim teatrze lalkowym bunraku*, Warszawa 2011.

¹⁷⁶ E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny ... op. cit.*, s. 311-313.

Główne postaci prowadzone są przez trzech animatorów: główny – *omozukai* kontroluje głowę, tułów oraz prawą rękę lalki, *hirarizukai* jest pierwszym pomocnikiem animatora głównego i kontroluje lewą rękę lalki, a trzeci, *ashizukai* odpowiada za animację nóg bądź szaty (w przypadku postaci kobiecych). Osiągnięcie perfekcji wymaga wielu lat terminowania, *omozuki* można zostać po co najmniej dwudziestu latach praktyki.

Dwudziestowieczne zainteresowanie lalkarstwem kultur pozaeuropejskich oraz coraz częstsze stosowanie animacji jawnej sprawiło, że na scenie coraz częściej wykorzystywane są lalki bliskie japońskiemu bunraku¹⁷⁷. Lalki europejskie często są mniejsze i gra się nimi zwykle na podwyższeniu.

Lalki pseudobunraku nie zawsze są wzorowane na swoich pierwowzorach, nie tylko pod względem estetycznym (patrz il. 16). Animacja przez trzy osoby pozwala na bardzo realistyczne oddanie ruchu, dlatego może zachwycać. Jest jednak bardzo wymagająca technicznie, zmusza do ogromnej ilości treningów. Konieczne jest też stworzenie dużego zespołu animatorów. Często ogranicza się więc ich liczbę. Pojawiają się też różne udoskonalenia techniczne pozwalające na utrzymanie dużego potencjału animacyjnego lalki możliwego do obsługi przez jednego lalkarza.

Gra animantami prezentowanymi przed sobą jest możliwa w różnych konwencjach teatralnych. Ich animator może być częścią widowiska – narratorem, opowiadaczem, który ilustruje swoją opowieść przy pomocy figurek. Może nie stosować żadnych pomocy, a jednak pozostawać tylko w funkcji animatora. Znane są też rozwiązania techniczne pozwalające na pewien kamuflaż. Wzorem japońskich animatorów-pomocników może korzystać z kaptura zasłaniającego twarz albo ukryć się w mroku w technikach czarnego teatru bądź teatru luminescencyjnego.

ANIMANTY BEZNAZWOWE

Warto zauważyć, że grę w jednoplane praktykuje się z bardzo różnymi animantami, jest to przecież dominujące rozwiązanie przestrzenne wykorzystywane obecnie w sztuce lalkarskiej. Lalka stolikowa to tylko jedna z nazwanych możliwości. Widowiska korzystają również z dużych form (często rozmiaru człowieka, a nawet większych) – prowadzonych po podłodze lub ziemi. Ogromne lalki poruszane przez kilku animatorów za pomocą drzewców

¹⁷⁷ Por. H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek XX wieku*, op. cit., s. 161-167.

w czasie parad i innych występów plenerowych w niewielkim stopniu nawiązują do bunraku. Wiele z nich może kojarzyć się z manekinami – gdyż w realistyczny sposób oddają proporcje ludzkiego ciała – i taka nazwa pojawia się jako typ lalki teatralnej. Dlatego też, mimo podobieństw do pseudobunraku (zwłaszcza ze względu na zastosowanie animacyjnego jednoplanu) zdają się należeć do oddzielnych kategorii¹⁷⁸. Manekin ze względu na bogatą historię wykorzystania na scenie (ale i w sztukach plastycznych) jest niewątpliwie naznaczony pewnymi skojarzeniami i tropami.

Inną techniką lalkową, długo kojarzoną z kabaretem, a obecnie przeżywającą swoisty renesans jest tintamareska. To niewielka forma – ciało lalki dołączone jest do głowy aktora, który zwykle również je animuje (czasem z pomocą drugiego animatora). Zazwyczaj efekt jest groteskowy, karykaturalny – do małego ciała dołączona jest zbyt duża głowa. Aktor korzysta ze swojej mimiki, może być wyjątkowo wyrazisty. Zwykle tintamareska nie jest kojarzona z inną bardzo ważną grupą animantów – hybrydami. Najłatwiej zdefiniować je jako te, które w tworzeniu postaci scenicznej łączą w sobie elementy sztuczne (formy plastyczne) i ciało animatora, zwykle jakieś jego części. Sama forma plastyczna potrzebuje uzupełnienia. Koncepcja wykorzystania ciała animatora jako materiału do animacji nie jest nowa – za jej realizację należy uznać lalki żyworekie czy pacynki bez rękawiczek. Animanty-hybrydy są w ostatnich latach stosunkowo popularne. Pomocny w zrozumieniu fenomenu lalek hybrydowych może być pogląd Eriki Fisher-Lichte:

Człowiek posiada ciało, którym – jak innymi przedmiotami – może się posługiwać. Zarazem jednak jest tym ciałem, jest ciałem-podmiotem. Kiedy aktor wychodzi z siebie, aby przedstawić postać „w materii własnej egzystencji”, wskazuje właśnie na owo podwojenie i warunkowany przez nie dystans¹⁷⁹.

Animator posługuje się swoim ciałem współtworzącym animanta jak przedmiotem. Nie jest używany przez kogoś z zewnątrz, jak w przypadku działań aktora zmarionetyzowanego, tylko sam podejmuje decyzję o „uprzedmiotowieniu” części swojego ciała.

¹⁷⁸ Rozdzielenie na osobne kategorie: lalki stolikowe i manekiny zaproponował m.in. Karol Suszczyński w tekście *Diversity of Means of Expression in the Polish Puppet Theatre for Adults: Since the Beginning of the 21st Century* [w:] *Puppetry in the 21st Century Reflections and Challenges*, ed. M. Wiśniewska, K. Suszczyński, Białystok 2019, s. 108-123.

¹⁷⁹ E. Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 123.

Wiele animantów używanych obecnie w teatrze zaliczyć można do którejs z powyższych kategorii. Jednak te typy nie wyczerpują bogactwa sztuki lalkarskiej. Niewielka lalka nadgarstkowa, wymyślona przez Władimira Zakharowa (il. 17), bardzo sprawna i ekspresyjna, o niezwyklej sile wyrazu łączy w sobie cechy pacynki (bezpośrednie przeniesienie ruchu rąk na lalkę) i stolikówki (rozmiar, przestrzeń gry), dlatego skorzystanie z dawnych kategorii zupełnie nie odda niezwykłości tej konstrukcji. Z kolei lalki Dudy Paivy – duże, wycięte z jednego bloku lateksowej gąbki postaci korzystające z ciał swoich animatorów nie mieszczą się w żadnej kategorii, choć często posiadają możliwości mimiczne i poruszania ustami w trakcie mówienia – podobnie jak pyskówki. Odrębna estetyka i możliwości – także dzięki wykorzystaniu nowoczesnego materiału – zmuszają badaczy do odstąpienia od sztywnej klasyfikacji. W kręgu lalkarstwa mieszczą się też poszukiwania korzystające z nowych mediów – jak w spektaklach Klausa Obermaiera czy Iris Meinhardt. Czy ekran tabletu to następca ekranu teatru cieni? A może lalką jest uprzedmiotowiony przez oko kamery fragment ciała? Praca z materiałami – gliną, wodą, papierem czy tekstyliami – mieści się w domenie teatru materialnego, jednak rozsądza zupełnie klasyczne pojmowanie technik lalkarskich.

Dawne przywiązanie do technik po prostu nie zawsze ma sens. W przypadku łatwej możliwości klasyfikacji może ułatwiać komunikację, jednak ogromna liczba współczesnych animantów może być przyporządkowywana „na siłę” i nie przynosi to szczególnych korzyści. Przywiązanie do technik jest bez sensu także dlatego, że obecnie większość lalkarzy gotowa jest zgodzić się ze stwierdzeniem, że „celem jest opowiedzenie historii, a nie lalka sama w sobie”¹⁸⁰. To, z oczywistych względów, skutkuje eklektyzmem. Trudno więc mówić o czystości gatunkowej, a raczej o teatrze różnych środków wyrazu, także różnych technik lalkowych. A może po prostu wykorzystaniu beznazwowych animantów.

Klasyczne techniki są jakimś punktem odniesienia, ale wszystkie posiadają liczne warianty i podtypy. A co ważniejsze, nigdy nie ograniczały pomysłowości lalkarzy:

Lalka jako środek wyrazu artystycznego nie była ściśle związana z jakimś określonym stylem lub kierunkiem artystycznym w sensie praktycznym. Była i zawsze pozostała neutralna – do dyspozycji artystów – niezależnie od tego, jakim programem estetycznym oni się kierowali. Niemniej ktoś może powiedzieć, że lalka – sama w sobie – oferuje własne szczególne właściwości. [...] Ale jako plastyczny wytwór człowieka, tak jak wiele innych

¹⁸⁰ D. Pudumjee, *Suspension of Disbelief Through Puppetry*, TED Talk, *op. cit.*

wytworów plastycznych, może być przekształcona zgodnie z wolą jej wytwórcy lub jej użytkownika zarówno tego, który w teatrze jest zainteresowany sztuką tradycyjną, jak i tego, który ma nowatorskie ambicje¹⁸¹.

Nawet lalkowi ortodoksi nie zamykali się na nowinki techniczne i inne rozwiązania pozwalające na zaskakującą, nowatorską lub po prostu łatwiejszą w realizacji aktywność sceniczną lalki. Pojawienie się nowych technik jest elementem procesu opisanego przez Jurkowskiego, który stwierdził, iż po II wojnie światowej nastąpiło:

[...] przeniesienie uwagi z lalki na cały układ sił i środków zaangażowanych w lalkowy spektakl, to jest na współdziałanie lalki i jej animatora. Lalka bowiem bez animatora jest martwą rzeczą. [...] W konsekwencji tego lalka w rękach widocznego aktora traciła funkcję imitującego podmiotu, a stawała się instrumentem, przedmiotem. Wszystko to oznaczało zakwestionowanie iluzji życia lalki na rzecz uwidocznienia kreacyjnych możliwości człowieka¹⁸².

To pozorny paradoks – jednak sztuka lalkarska tworzona jest przez i dla człowieka. Człowieka wsłuchanego w głos świata materialnego, wierzącego w jego siłę i możliwości wyrazu. Czasem stawiającego się w pozycji stwórcy.

Współcześni badacze rzadko zajmują się typologią animantów. Częściej szukają punktów stykowych różnych działań – opisują je i analizują niż porządkują cały, bardzo złożony przecież świat sztuki lalkarskiej. Wyjątkowa pod tym względem jest propozycja Stephena Kaplina nazwana przez autora „lalkowym drzewem” [*puppet tree*]¹⁸³. Kaplin zwraca uwagę na trudności związane z klasyfikacją animantów, co wiąże zarówno z niewielką ilością badaczy zajmujących się teatrem lalek, ale też jego bogactwem i stałym pojawianiem się nowych form (zarówno hybryd dawnych technik i tradycji, jak i zupełnie nowych konstrukcji). Badacz proponuje model bazujący na dwóch aspektach: proporcji i dystansie (patrz il. 18). Umieszcza je w układzie współrzędnych, odpowiednio na osiach X i Y:

„Proporcja” odnosi się do ilości animantów [*performing objects*] w stosunku do ilości wykonawców. Dlatego proporcja „1:1” wskazuje na bezpośredni transfer energii od

¹⁸¹ H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek XX wieku*, op. cit., s. 6.

¹⁸² H. Jurkowski, *Szkice z teorii...*, op. cit., s. 5-6.

¹⁸³ S. Kaplin, *A Puppet Tree. A Model for the Field of Puppet Theatre* [w:] *Puppets, Masks and Performing Objects*, op. cit., s. 18-25.

jednego wykonawcy do jednego animanta. Proporcja „1 do wielu” oznacza, że jeden obiekt skupia energie wielu animatorów [...]. „Wielu do 1” występuje w sytuacji w której jeden wykonawca animuje wieloma odrębnymi obiektami [...]. [O]ś Y przedstawia stopień oddalenia, poczynając od absolutnego kontaktu zmniejszając się aż do kontaktu zdalnego, zapośredniczonego¹⁸⁴.

Propozycja Kaplina jest bardzo pojemna – mieści zarówno klasyczne techniki lalkarskie (marionetki, pacynki, lalki na drążkach), grę w masce i aktora uprzedmiotowionego czy nawet animację obiektów wirtualnych. Z jednej strony pozwala na dyskusję na temat przenoszenia energii między animatorem a animowanym, „wchodzeniem w rolę” przez wykonawcę, z drugiej uwzględnia techniczne aspekty pracy z animantem (ogólnie rzecz biorąc: im większy dystans tym większe jest uzależnienie od rozwiązań bardziej zaawansowanych technologicznie). Wadą tego modelu jest nieuwzględnienie trzeciego elementu składowego teatru animacji – widza.

Dlatego też proponuję inny użyteczny podział animantów. Bierze on pod uwagę relacje pomiędzy animantem a człowiekiem – zarówno jego animatorem/ami, jak i publicznością.

ANIMANT NIEŚWIADOMY

Animant nieświadomy to ten, który w ramach swojej aktywności na scenie, przyznanej mu roli, występuje wyłącznie w jednym planie dramatycznym. Tworzona przez niego postać „nie zdaje sobie sprawy” z istnienia czegoś poza nim. Jest to powiązane z zasadami dramatu klasycznego:

Dramat jest czymś absolutnym. Aby być czystą relacją, a więc utworem dramatycznym, winien być wolny od wszystkiego, co jest w stosunku do niego zewnętrzne. Nie zna niczego, poza samym sobą. Dramatopisarz jest w dramacie nieobecny. [...] Te samą absolutność zachowuje dramat w stosunku do widza. Jak kwestia dramatyczna nie jest kwestią autora, nie jest też kwestią zwróconą do widza. [...] Również sztuka aktora jest skierowana w dramacie na jego absolutność. Relacja aktor – rola nie może w żadnym razie być widoczna, aktor i postać dramatu winni raczej łączyć się dramatycznie w osobie ludzkiej. Można inaczej sformułować absolutny charakter dramatu: dramat jest samoistny.

¹⁸⁴ *Ibidem*, s. 22.

Nie jest (wtórnym) przedstawieniem czegoś (pierwotnego), lecz prezentuje się sam, jest sam sobą¹⁸⁵.

W teorii Petera Szondiego rozważane są wyłącznie relacje pomiędzy dramatem (przedstawionymi w nim relacjami międzyludzkimi), rolami, aktorami i widownią. W przypadku korzystania z animantów pojawia się dodatkowy poziom, który może (bądź nie) zachować swoją niezależność, „absolutność”. W wielu klasycznych spektaklach lalki mają wyłącznie za zadanie odegrać powierzone im role – działają jak aktorzy w dramacie klasycznym. Ideałem jest wówczas „lalkowy realizm”, udanie, że są one niezależnymi istotami, wyłącznie postaciami przedstawionymi w dramacie. Konieczne jest ukrycie nici i drążków, które są widocznymi oznakami ich lalkowości, zależności od czegoś ukrytego przed oczami widzów. Jednak niezależnie od doskonałości animacji ukrytej – zarówno w zakresie konstrukcji lalki, jak i techniki jej prowadzenia, wiadomo, że odpowiada za nią animator. Dlatego też animacja jawna i zastosowanie technik takich jak pseudobunraku czy tintamareska nie wyklucza zjawiska animanta nieświadomego. W takim wypadku bardziej istotne jest zachowanie animatora w stosunku do animanta, a w szczególności animanta w stosunku do animatora. W rozdziale dotyczącym technik animacji szeroko wyjaśniono kwestię kontaktu wzrokowego. Animant nieświadomy zachowuje się więc tak, jakby nie było świata pozalalkowego – nie widzi animatora, nie utrzymuje z nim kontaktu wzrokowego. Nie komentuje, nie współdziała. Nie czeka na pomoc i akcję ze strony animatora. Jest przekonany o swoim niezależnym życiu. Konsekwentnie, nie nawiązuje również żadnego kontaktu z widzami.

Animant nieświadomy to technika, ale i konwencja. Ten koncept wynika z inscenizacji, a nie konstrukcji lalki, bo ta, jak stwierdzono wyżej, jest dowolna. Naturalną kolejną rzeczą jest to, że zastosowanie tej techniki/konwencji osłabia metaforyczną wymowę wykorzystania animanta w performansie:

Jeżeli animator [*manipulator*] nie jest ukryty, to jak, dlaczego, po co, chcesz zrobić z niego Boga? W bunraku lalka nie jest poruszana za pomocą nitek. Nie ma nitek, nie ma metafory, nie ma przeznaczenia. Lalka już nie małpuje stworzenia, człowiek już nie jest lalką w rękach bóstwa, zewnętrzne już nie rządzi wnętrzem¹⁸⁶.

¹⁸⁵ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu*, Warszawa 1976, s. 12-14.

¹⁸⁶ R. Barthes, *On Bunraku*, *op. cit.*, s. 80.

Opozycja przedstawiona przez Barthesa pokazuje dobitnie, że widoczność animatora może być interpretowana jako słabsza niż jego niewidoczność. Przekonanie o nieistnieniu siły wyższej – animatora – jest jednak możliwe tylko na mocy konwencji, nawet jeśli jest doskonale ukryty. Ale czy widzowie chcą ją bezkrytycznie przyjmować? Być może dlatego tak chętnie eksploatowane jest jej zaprzeczenie – animant posiadający samoświadomość i mogący dzięki temu burzyć czwartą ścianę. Tę dzielącą go od widowni, ale przede wszystkim od animatora.

ANIMANT ŚWIADOMY

Drugim sposobem performatywnego wykorzystania animanta, a więc techniką lalkarską, jest animant świadomy. Jej osią jest skupienie się na powiązaniach animanta i animatora:

Wywodząca się z przeszłości koncentracja na lalce jako wirtualnej postaci scenicznej musiała ustąpić na rzecz uwzględnienia, jeśli nie uprzywilejowania, relacji, jakie zachodziły między znakami postaci scenicznych a siłami motorycznymi, które nimi rządziły¹⁸⁷.

To konwencja obecnie często stosowana, nie jest jednak wcale nowym pomysłem. Henryk Jurkowski dostrzegł ją już w dramaturgii i teatrze przełomu XVIII i XIX wieku:

[L]alka stała się uczestnikiem romantycznej gry teatralnej, naruszającej zasady teatru mimetycznego. Otóż na wiele dziesiątków lat przed Pirandellem pojawiły się lalki – postaci sceniczne – świadome swego teatralnego losu (Tieck, Pocci). Ten romantyczny dorobek niemal w całości został wykorzystany w okresie modernizmu¹⁸⁸.

Animant świadomy swojego bytu rozsadza klasyczne zasady – te dotyczące absolutności dramatu, czwartej ściany, a czasem także czystości konwencji. Animowany bohater wie, że nim jest, że występuje na scenie, a nie żyje życiem postaci stworzonej przez autora. Zdaje sobie sprawę z istnienia animatora, widzów, autora i innych elementów widowiska teatralnego. Może być to ujawnione w jego działaniu. Wydaje się, że szczególnie znaczącą akcją ujawniającą tę konwencję, ważniejszą od innych gestów, jest kierunek patrzenia. Tym razem spojrzenie lalki skierowane jest na animatora. Animant może też szukać spojrzeniem porozumienia z widownią. Spojrzenie lalki można rozumieć jako „drugi klucz

¹⁸⁷ H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, op. cit., s. 124.

¹⁸⁸ H. Jurkowski, *Spotkanie z awangardą*, op. cit., s. 13.

świadomości lalki”: „Lalka to więcej niż rzecz, którą można zobaczyć; to pozorny podmiot, który widzi”¹⁸⁹. Jeśli lalka patrzy na animatora, który odpowiada na to spojrzenie – to staje się on elementem jej rzeczywistości.

Często jednak pierwszymi oznakami zastosowania konwencji animanta świadomego są słowa. Animant po prostu informuje widownię o swojej sytuacji, by później bezpośrednio zwrócić się do swojego animatora, jak w utworze Edwarda Gordona Craiga *Pan Ryba i Pani Ość*:

PAN RYBA *do publiczności*

Polowałem na lwy, polowałem na jednorożca, polowałem na krokodyla, ale nigdy dotąd moje życie nie znajdowało się w takim niebezpieczeństwie. Rezygnuję na zawsze z łowów. Panie Teddy, ciągnij mnie szybko, to ja, Ryba, twój przyjaciel. Szybko!

Opuszcza się chmura i zabiera Pana Rybę do nieba

PANI OŚĆ *marzycielsko*

Panie Rybo! Panie Rybo! Gdzie on się podział?... Przecież tędy nie mógł przejść. Myślę, że mnie lubi, ale trzeba nad nim jeszcze dobrze popracować. Swoją drogą teraz jest przyjęte... Na pomoc! Ratunku! Co się dzieje!

Upada w pozycji siedzącej, z rozpostartymi ramionami, jej nici gwałtownie drgają. Z góry opuszcza się Ręka z wyciągniętym palcem wskazującym.

GŁOS Z GÓRY *głęboki, donośny*

Pani Ość, pani Ość, pani Ość! Wysłuchaj głosu swego Stwórcy. Jesteś bardzo niegrzeczną, przewrotną osóbką i możesz sobie pójść do diabła. Oto pani nici... jest pani wolna. Już nigdy, już nigdy nie będę za nie ciągnął. (*Nici opadają na ramiona Pani Ości. Muzyka*) Więzy zostaną przecięte. (*Zstępują nożyce i odcinają kolejne nici, przy każdym cięciu słychać szcęk nożyc*) tak, sama pępowina będzie odłączona i Nie-Dość-Dumna zostanie lalką...¹⁹⁰

Z didaskaliów dowiadujemy się, że Pan Teddy Smith to animator marionetki Pana Ryby. Craig w swoim dramacie umieszcza na równych prawach postaci lalkowe i ich animatorów.

¹⁸⁹ P. Piris, *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet*, op. cit., s. 37.

¹⁹⁰ E. G. Craig, *Pan Ryba i Pani Ość* [w:] *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek*, t. 2, op. cit., s. 344.

Przewrotnie autor czyni postaci lalkowe „nieśmiertelnymi”, a Stwórcę, granego przez Panią Smith „śmiertelnym”.

Zastosowanie animanta świadomego może służyć wielu celom. Między lalką a animatorem może panować różna hierarchia – w klasycznym rozwiązaniu zgodnym z tradycją *teatrum mundi* animator jest zwierzchnikiem animanta – jego władcą, bogiem. Animant i animator mogą być partnerami – na tym samym poziomie decyzyjności. Zwykle jest to powiązane z podwójną kreacją aktorską animatora – animacją postaci lalkowej oraz grą żywopłanową. Można również wyobrazić sobie odwrotność pierwszej opcji – taką kreację świata przedstawionego na scenie, w której animatorzy zdają się stać niżej w hierarchii od animantów. Może to bardzo silnie oddziaływać:

Współczesne występy z lalkami mogą nieść grozę, wzbudzać wątpliwości i prowokować niepokój ponieważ przypominają nam, że niekoniecznie mamy tak wiele władzy, jak sądziliśmy. Współczesność tradycyjnie jest pełna wiary w potencjał człowieka, nasze racjonalne umysły, w naszą zdolność narzucania logiki na nieokiełznane i nielogiczne aspekty naszego świata, włączając społeczeństwa uważane za nie-nowoczesne i nawet w stosunku do samej natury – stąd niezwykła siła potrzeby okiełznywania jej. Ale gra lalkami, maszynami, projekcjami czy innymi obiektami jest stale niepokojąca, bo zawsze prowadzi do zwątpienia w nasze panowanie nad światem materialnym. Jeśli ten kawałek drewna, grudka gliny, figurka cieniowa, maszyna zdają się poruszać samodzielnie, to gdzie mieścimy się my – ludzie? Istotą występu z lalką, maską, przedmiotem (jak niezliczeni lalkarze mówią z własnego doświadczenia) jest nie panowanie nad światem materialnym ale stała z nim, obustronna, negocjacja¹⁹¹.

Wszystkie te sytuacje mogą być wykorzystywane w świadomy sposób, budujący lub akcentujący znaczenia w wypowiedzi scenicznej. Tematem może być wolna wola, przeznaczenie, pytanie o obecność siły wyższej, ale przecież niekoniecznie. Animant świadomy swojego bytu może być zarówno postacią komiczną jak i tragiczną.

¹⁹¹ J. Bell, *Playing with the Eternal Uncanny. The Persistent Life of Lifeless Objects*, op. cit., s. 50.

TECHNE ANIMANTA

Estetyka – animant jako dzieło artysty i rzemieślnika

Teatr wykorzystujący animanty lokuje się blisko teatru plastycznego. Animant jest obiektem do oglądania, ale też obiektem do działania:

Posąg należy oglądać - lalkę trzeba koniecznie dotykać, obracać w rękach. Posąg mieści w sobie ów wysoki świat sztuki, którego widz samodzielnie wytworzyć nie potrafi. Lalka wymaga nie kontemplacji cudzej myśli, lecz zabawy. Dlatego też zbyteczne podobieństwo, naturalność, tłumiąca fantazję nadmierna szczegółowość pomieszczonego w lalce przekazu – są dla niej szkodliwe. Wiadomo, że radujące dorosłych, kosztowne zabawki "naturalne" mniej się nadają do zabawy niż schematyczne przedmioty własnego wyrobu, których szczegóły muszą być wytwarzane wytężoną pracą wyobraźni. Posąg to pośrednik, przekazujący nam cudzą twórczość, lalka – stymulator, prowokujący nas do twórczości; posąg wymaga powagi, lalka – zabawy¹⁹².

Zestawienie lalki z rzeźbą nie dziwi – to pokrewne sobie, zwykle trójwymiarowe obiekty. Zarówno jedne, jak i drugie mogą być figuratywne lub abstrakcyjne. Płaskie lalki – cieniowe lub planszowe zbliżają się z kolei do dzieł malarskich. Łotman słusznie zauważa, że animant zachęca do działania, aktywności, co wyróżnia go wśród innych wytworów sztuk plastycznych. Jednak niezależnie od tych szczególnych właściwości, animanty nie wzbudzają większego zainteresowania badaczy sztuki. Kamil Kopania komentował:

Co zaskakujące, teatr lalek – dziedzina teatru szczególnie powiązana z plastyką (zwłaszcza w okresie powojennym) – nie stał się dotychczas przedmiotem szerszego zainteresowania historyków sztuki. Nawet historycy teatru nie traktowali kwestii związanych z estetyką i warstwą plastyczną teatru lalek jako samodzielnego tematu, wartego pogłębionych i wieloaspektowych interdyscyplinarnych studiów pozwalających np. na osadzenie tendencji panujących w teatrze lalek w perspektywie rozwoju malarstwa, rzeźby oraz innych gałęzi sztuk plastycznych, bądź szerzej, wizualnych¹⁹³.

Kopania proponuje badanie dzieł już istniejących, szukanie ich powiązań, wzajemnych inspiracji. Wskazuje na powiązania personalne – wkład uznanych twórców (artystów plastyków) w działania teatrów lalek, ich oddziaływanie na innych scenografów, ale też inspiracje idące od teatru do pracowni plastycznych. Zwraca również uwagę, że właśnie teatr

¹⁹² J. Łotman, *Lalki w systemie kultury*, „Teatr Lalek” 1990, nr 1, s. 2.

¹⁹³ K. Kopania, *Lalki mogą więcej, lalki żyją dłużej* [w:] *Lalki: teatr, film, polityka*, Warszawa 2019, s. 23.

animantów jest bardziej trwały od teatru aktorskiego, gdyż jego ważne składowe – animanty – są artefaktami. Coraz częściej również są traktowane jako obiekty muzealne, choć wiele z nich traci urodę gdy są oglądane z bliska, w przestrzeniach innych niż scena.

Projektant i wykonawca lalki biorą pod uwagę wiele czynników, zwykle odpowiadając na propozycję inscenizatora. Wybór techniki lalkowej, stylistyki, materiałów determinuje wymowę spektaklu. Są twórcy zaczynający od formy – niektórzy trzymają się pewnej estetyki, która z czasem zaczyna być ich znakiem charakterystycznym (np. gąbkowe postaci Dudy Paivy, płonące konstrukcje ze spawanego metalu Grzegorza Kwiecińskiego¹⁹⁴), inni za każdym razem poszukują odpowiedniej dla danego tematu. Także scenografowie miewają „swoją kreskę” – realizacje ich projektów można momentalnie rozpoznać po pewnych charakterystycznych cechach, powtórzeniach, autocytatach. Znaczące są odwołania do konkretnych nurtów estetycznych (animanty inspirowane dziełami malarskimi albo sztuką ludową) a nawet skala i kolorystyka animantów i scenografii. Wszystkie te elementy, mogą być świadomie (bądź nie) interpretowane i rozumiane przez widzów.

Lalkarstwo może być sztuką, jednak zawsze powinno być rzemiosłem. Okazuje się jednak, że jest wyjątkowe na tle innych zajęć rękodzielniczych:

Co odróżnia lalkarstwo od innych rzemiosł? To jest, w zasadzie, kwestia ontologiczna, ponieważ można się zgodzić co do tego, że lalka w spektaklu (że tak powiem lalka funkcjonująca jako lalka) ma inny status ontologiczny niż jakakolwiek inna forma rzemiosła: jej głównym celem jest zabieganie o życie. Inaczej ujmując lalka jest wytworem rzemiosła, który nie funkcjonuje – w znaczeniu nie istnieje – dopóki nie będzie animowany przez lalkarza¹⁹⁵.

Tak jak szalik potrzebuje być noszony, a ceramiczna misa napełniona, czyli spełniają powierzoną im funkcję, animant nie ma sensu bez swojej scenicznej aktywności. To właśnie jej podporządkowanych jest wiele elementów projektu. Z jednej strony niezmiernie ważny jest wygląd animanta, jednak nawet najpiękniejsza forma, która nie sprawdza się w animacji z pewnością zostanie odrzucona przez twórcę. Na etapie projektu określa się funkcjonalność – jakie czynności animant będzie wykonywać, w jakie interakcje będzie wchodzić. Także wybór

¹⁹⁴ Prace obu twórców są szerzej zaprezentowane w Rozdziale 4.

¹⁹⁵ A. Kohler, B. Jones, T. Luther, *Statement of Practice. Handspring Puppet Company*, “The Journal of Modern Craft” 2009, Vol. 2, Issue 3, s. 345.

klasycznej techniki nie zwalnia z tych rozważań. Jest to najwyraźniejsze w przypadku marionetki. Możliwe są konstrukcje o szerokich możliwościach motorycznych, jednak wpływa to na komplikacje konstrukcji – zarówno animanta jak i krzyżaka oraz ilość nici. Wpływa to ostatecznie na jakość animacji. Często dokonuje się wyboru i redukuje możliwości zmniejszając również komplikacje techniczne. Na przykład marionetka, która ma wykonywać precyzyjne czynności dłońmi ma odpowiednio bardziej złożoną konstrukcję właśnie tej części (większa ilość nici, odłączana część krzyżaka) – co może zmusić do ograniczenia, na przykład, możliwości poruszania jej nogami.

Forma plastyczna jest często kompromisem między wizją artystyczną a możliwościami technicznymi, także ze względu na konieczność uwzględnienia obecności animatora(ów). W przypadku dużych form, gdy animant jest obudowany na ciele animatora, może tworzyć to wiele inżynierskich wyzwań – uwzględnienia wymiarów człowieka, zastosowania odpowiednich materiałów i sposobu ich montażu. Generalnie, obecność wszelkich pośredników animacji musi zostać uwzględniona w projekcie, na przykład czy będą one maskowane i w jaki sposób, czy też może wyraźnie widoczne. Trzeba przewidzieć miejsca ich montażu zarówno od wewnątrz – myśląc o konstrukcji, ale też od zewnątrz – w warstwie estetycznej. Animanty dość często mają „nienaturalnie” duże głowy i dłonie. Nie jest to wyłącznie wynik zamierzenia artystycznego, decyzji artystycznej – chęci stworzenia postaci karykaturalnej lub o proporcjach bliższych dziecięcym niż człowieka dorosłego. Twarz i dłonie to złożone elementy, więc łatwiej je wykonać w większym rozmiarze (wiedzą o tym wszyscy, którzy próbowali lepić bądź rzeźbić małe elementy). Jednak z drugiej strony służy to także ekspresji, gdyż to te części ciała pełnią ważne funkcje w przekazywaniu emocji, budowaniu gestu, a więc semiozie. Dużą twarz lepiej widać, więc więcej informacji dotrze do publiczności. Konstrukcja animanta decyduje też o tym, jak będzie można go animować. Ważna jest zarówno jakość samego projektu, jak i jego wykonania: np. precyzja w spasowaniu zawiasów, odpowiednie luzy na połączeniach ruchomych, niezawodność mechanizmów i wygoda animatora. Sukces animanta bywa wynikiem współpracy wielu osób:

Jednakże lalkarstwo jest przypadkiem ekstremalnym – lalkarz staje się znaczącym współpracownikiem semiozy – generowania znaczeń – przedmiotu. Lalkarz bierze na siebie całość systemu znakowego stworzonego przez scenografa i wykonawcę lalki i rozwija je dzięki talentom i umiejętnościom które winien posiadać. Tak więc, występująca lalka jest zawsze częścią *gesamtkunstwerk* – ruchomej syntezy licznych systemów

znakowych powstałych dzięki pracy wielu artystów: scenopisarza, scenografa, rzemieślnika i animatora(ów)¹⁹⁶.

Animant jest efektem pracy wymagającej wielu kompetencji i negocjacji między jego twórcami. To połączenie sztuk plastycznych – porządku estetycznego, inżynierii – techniki i technologii oraz sztuki teatru zawierającej w sobie przecież nie tylko sztukę aktorską. Pod tym względem mógłby stać się także przedmiotem badań antropologii rzeczy i antropologii techniki¹⁹⁷.

Materiał nośnikiem znaczenia

Animant jest bytem fizycznym. Poza rozmiarami, kształtem, kolorem i konstrukcją ważną jego cechą – zdaje się, że niedocenianą przez badaczy – jest materiał z jakiego został wykonany. Ma on znaczenie nie tylko dla interpretacji animanta jako znaku plastycznego, formy rzeźbiarskiej, ale również jego potencjału animacyjnego. Znaczące jest to, że w teatrze indyjskim to nie technika lalkarska a właśnie materiał wpływa na nazwę danej lalki.

Tradycyjnymi materiałami, z których wykonywano lalki teatralne w Europie, to drewno i masa papierowa. Są tak oczywiste, że stają się niemal przezroczyste, jakby wybór któregoś z nich nie miał żadnego znaczenia¹⁹⁸. Jednak wszystkie materiały z których robi się lalki mają swoją dramaturgię:

¹⁹⁶ *Ibidem*, s. 346.

¹⁹⁷ Janusz Barański w *Antropologii techniki* komentował potencjał prowadzenia badań nad techniką w kontekście antropologii rzeczy: „Ten mechanizm wzajemnego zharmonizowania oraz wielofunkcyjności i wytworów, i praktyk kulturowych można znaleźć we wszelkich okresach historycznych i obszarach geograficznych. Dotyczy to także szczególnego przypadku – produkcji, czyli wytwarzania przedmiotów codziennego i niecodziennego użytku, w którym można wskazać i aspekt pozatechniczny, pozainstrumentalny i – paradoksalnie – pozaprodukcyjny. Produkcję tę należałoby bowiem rozumieć w sposób szczególny, odniesiony do jej kulturowych uwarunkowań. Często proces ów wykraczał poza proste przetworzenie surowców pierwotnych w postać produktu docelowego – kawałek płótna czy gliniany dzban. Produkcja bywała bowiem na ogół postrzegana jako nieodłączny element kosmologii, w szczególności była częścią kosmogonii, mitologicznego procesu stwarzania świata, stąd szereg zakazów i nakazów towarzyszących jej praktykowaniu.” Patrz: *idem*, *Antropologia techniki*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3 [on-line] https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/3._janusz_baranski_-_antropologia_tekniki.pdf [dostęp: 21.11.2021].

¹⁹⁸ Por. D. Miller, S. Woodward, *A Manifesto for the Study of Denim*, “Social Anthropology” 2007, nr 15(3), s. 335-351, [on-line] <https://www.ucl.ac.uk/anthropology/people/academic-and-teaching-staff/daniel-miller/manifesto-study-denim> [dostęp: 21.11.2021]

Skała, gleba, glina, drewno to podstawowe materiały, które natura oferowała człowiekowi, początkowo do jego działań praktycznych, następnie zaś symbolicznych. To one stanowiły materiał budowlany, źródło pożywienia roślinnego, a następnie źródło energii w postaci podległego mu w różnym stopniu świata zwierzęcego. Z drugiej strony były inspiracją do ukształtowania wyobrażeń o bóstwach, których obecność objaśniała porządek istnienia, a w tym także porządek, konieczne do pojawienia się człowieka¹⁹⁹.

I tak glina, pojawiająca się w wielu mitach o stworzeniu człowieka²⁰⁰, widziana była jako materiał uświęcony ręką bogów. Z drugiej strony, jej popularność u kultur pierwotnych ma podstawy pragmatyczne – łatwo ją formować samymi rękami i utrwaląc kształty przez suszenie i wypalenie. Jest jednak stosunkowo ciężka oraz krucha – co, w wielu wypadkach, dyskwalifikuje jej użycie przez lalkarzy. Jak zwykle w sztuce – nie jest to zasada, której nie da się zanegować. Nie chodzi tylko o terakotowe lalki znane z wykopalisk archeologicznych – które ze względu na budowę uznaje się za zdadne do animacji (choć zwykle niewiele wiadomo o ich faktycznym wykorzystaniu)²⁰¹ ale też współczesne działania artystów teatru materialnego jak np. *Glina* Teatru Domia Productions²⁰² łączącego pracę z tym materiałem z teatrem fizycznym.

Wykorzystanie materiałów naturalnych może wynikać z różnych powodów – są łatwo dostępne, proste w obróbce, estetyczne. Zależnie od obróbki i wykończenia drewno może wyglądać skrajnie inaczej. Pinokio – to dosłownie sęczonek (wł. *pinocchio*), bo jego nos to gałązka wystająca z klocka drewna, która budziła takie skojarzenie. Pierwotna forma jest bardzo daleka od wystudiowanych głów lalkowych pajacyków, które zwykle kojarzymy z tą postacią. Nieobrobiony klocek drewna kryjący wystudiowaną formę równie dobrze może sprawdzić się w roli animanta.

Bardzo ciekawym rozwiązaniem może być stosowanie materiałów nietrwałych. Animanty – postaci z gliny czy lodu w trakcie spektaklu ulegają destrukcji – co ma kapitalne znaczenie dla interpretacji. Interesująca realizacja tej koncepcji pojawiły się w dramacie Jacino Benavente:

¹⁹⁹ H. Jurkowski, *Materiał jako wehikuł treści rytuału*, op. cit., s. 123-124

²⁰⁰ Por. *ibidem*.

²⁰¹ Por. H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do „belle époque”*, op. cit. s. 65.

²⁰² *Glina [Glaise]*, reż. H. Jendoubi, Domia Productions, Tunezja, premiera: 2015.

Trudno dziś powiedzieć, czy były to wpływy baśni Andersena o przedmiotach i bibelotach (*Pastereczka i kominiarczyk*), czy też impulsy wzięte ze sklepów z porcelaną, w których w wieku XIX królowały dwie figurki młodych elegantów [...]. W każdym razie weszły one do jego sztuki *Czar jednej chwili* (1892) jako postaci „porcelanowego” dramatu. Czar ożywiający figurki nie wpłynął w najmniejszym stopniu na zmianę ich materialnej natury. Więc nieostrożny pocałunek powoduje odprysk porcelanowej polewy na twarzy dziewczyny. W ten sposób materiał figurki staje się konstytutywnym elementem gry postaci²⁰³.

Wybór takiego materiału może być podyktowany pomysłem dramaturga, jak w przytoczonym przykładzie. Częściej jednak to propozycja interpretacyjna jak w *Anywhere*²⁰⁴ Théâtre de l’Entrouvert’s, w którym postać Edypa reprezentowana jest przez marionetkę odlaną z lodu. Takie pomysły skłaniają do refleksji nad możliwymi sposobami odczytywania takich koncepcji:

Jedno z podejść może polegać na oddzieleniu tekstu od wizualnego obrazu na scenie. Czy może on istnieć na swoich własnych prawach, niezależnie od słów? Jeżeli dialog mówi o locie, czy lalki mogą być zrobione z kamienia, co sugeruje ciężar, tak żeby pokazać jak wiele wysiłku wymaga realizacja tej potrzeby lotu?²⁰⁵

Bass rozważa tu wykorzystanie prawdziwego kamienia. Jednak możliwym rozwiązaniem jest również „ucharakteryzowanie” materiału z którego wykonano animant na kamień. Mógłby on być lekki, wygodny dla animatora, a jednak dawać w zasadzie identyczne znaczenie. Wiele nowoczesnych materiałów stosowanych w teatrze pozwala na idealne odwzorowanie innego materiału jeśli tylko jest to potrzebne. Rozwój technologiczny – zwłaszcza wprowadzenie materiałów termoplastycznych, nowoczesnych technik i materiałów odlewniczych – znacznie poszerzył takie możliwości.

²⁰³ H. Jurkowski, *Spotkanie z awangardą* [w:] *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek*, t. 2, *Modernizm*, Wrocław 2000, s. 11.

²⁰⁴ *Anywhere*, reż. C. Monteil, T. Boislève, scen. i concept É. Vigneron, lalka H. Barreau, Théâtre de l’Entrouvert’s w koprodukcji z Espace Jéliote à Oloron Sainte Marie / Scène conventionnée «art de la marionnette» Communauté de Communes Piemont Oloronais, Théâtre du Gymnase/Bernardines à Marseille, Le TJP, Centre dramatique National d’Alsace à Strasbourg, Théâtre Durance à Château-Arnoux, Le 3bisf-lieu d’arts contemporains à Aix en Provence, Festival Mondial de Théâtre de Marionnettes de Charleville-Mézières, première 2016.

²⁰⁵ E. Bass, *Visual dramaturgy*, op. cit., s. 57.

Wybór techniki wykonawczej jest dla lalkarza rzemieślnika ważny także ze względu na sam proces tworzenia animanta. Może być wyrazem filozofii artystycznej, jak ta wyrażona w *Manifeście Cheap Art*²⁰⁶ Bread and Puppet Theatre (il. 19). Schumann argumentował, że sztuka nie może być dłużej przywilejem bogatych, bo jest potrzebna każdemu, niezależnie od statusu majątkowego. Coraz częściej artyści powodowani ideami ekologicznymi, ochrony środowiska, kierują się w stronę ponownego przetwarzania materiałów. Choć, szczerze mówiąc, przerabianie przedmiotów, rozbieranie ich i wydobywanie elementów potrzebnych do konstrukcji animanta, zbieranie szpargałów albo nawet grzebanie po śmietnikach i lamusach, jest po prostu elementem lalkarskiej doli. Zdecydowanie niedocenioną (tylko w refleksji) formą recylingu jest przecież powszechne stosowanie *papier mâché* – zarówno w formie glinokopasty z przetworzonego papieru, kleju i ewentualnych wypełniaczy (trociny, gips, sproszkowana kreda, piasek) jak i techniki polegającej na naklejaniu na siebie kilku lub nawet kilkunastu warstw, zazwyczaj, makulatury. Filozoficznie patrząc – to „demokratyczna” technika – w szarej masie lub kolejnych warstwach mieszają się reklamy, plotki, polityczne afery i poważne analizy. W lalkarskich anegdotach pojawiają się też opowieści o ubraniach podkradanych rodzinie, potrzebnych do wykonania animanta lub jego stroju lub np. wykupywania hurtowo okularów na przecenie, aby móc wykorzystać maleńkie zawiasy do mechanizacji. To człowiek zdaje się zabiegać o materię.

Tworzenie animanta nierzadko buduje relację między nim a jego twórcą. Wiele technik – formowania, lepienia, szycia, snycerki – sprawia, że z powstającą postacią jest się bardzo blisko, zdecydowanie przełamując „strefę komfortu”. Intymność tej relacji pogłębia fakt, że wykonywane czynności oparte są na dotyku. Może to uzasadniać silną więź jaką wielu lalkarzy czuje ze swoimi animantami. Czasem traktują je jak dzieci, widzą ich podmiotowość także poza sceną.

Metafora, synekdocha, oksymoron...

Jak już stwierdzono, animantem może być nie tylko przedmiot stworzony w celu wykorzystania go w performansie, ale każdy widzialny obiekt. Zastosowanie animanta zasadniczo służy metaforze. Jest ona przecież, zgodnie z definicją Arystotelesa: „przeniesieniem nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj,

²⁰⁶ Bread and Puppet, *Why Cheap Art. Manifesto?*, Vermont 1984 [on-line] <https://1284bf722a.nxcli.net/cheap-art/why-cheap-art-manifesto> [dostęp: 19.11.2021].

z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii”²⁰⁷. Mając na uwadze ogrom badań nad metaforą należy uściślić, że animant-metafora, działa jak metafora właśnie w poetyce, gdzie ta: „służy mówieniu prawdy poprzez fikcję, *mimesis* i oczyszczenie – *katharsis*”²⁰⁸.

Animant zwykle dostaje za zadanie odgrywanie postaci człowieka, którym przecież nie jest. Postaci zwierzęce, podobnie jak w bajce zwierzęcej, odbiorca interpretuje również jako ludzi, mamy tu więc do czynienia z podwójną metaforyzacją. Na scenie staje więc animant – metafora zwierzęcia będącego metaforą człowieka o pewnych właściwościach lub postawach. Rozumienie sztuki animacji jako operacji na metaforze dotyczy przede wszystkim teatru, w którym celem scenicznej obecności animanta jest budowanie roli – iluzjonistycznego teatru lalek.

Inną operacją, którą umożliwia stosowanie animantów jest „udosłownienie metafory”. Ta obowiązuje niezależnie od przyjęcia konwencji iluzjonistycznej. Kochankowie mogą dosłownie tracić głowę z miłości, coś może faktycznie obrócić się w proch, ale też rozkwitać ze szczęścia. Także śmierć animanta może być rozumiana jako prawdziwa, a nie metaforyczna – przez zaniechanie animacji widzimy na scenie prawdziwie martwy obiekt. Jerzy Ziomek komentował podobną operację w przypadku wypowiedzi:

Nie jest więc prawdą, że werbalizacja niszczy metaforę czy że metafora wyraźnie eksplikowana przestaje być metaforą. Oczywiście bywa tak,, że wysłownienie tej części metafory, która powinna pozostać nie domówiona, psuje efekt, podobnie jak wyjaśnianie dowcipu niszczy dowcip, ale w wypadku metafory nie jest to regułą²⁰⁹.

Inne pojęcia z językoznawstwa również pozwalają na przybliżenie właściwości i możliwości animanta:

Artysta teatralny, a w tym także lalkarz, prowadzi grę językową, a więc środków ekspresji, polegającą na stosowaniu różnego rodzaju wizualnych figur retorycznych takich jak metafora, metonimia, synekdocha, oksymoron. Oczywiście, wiemy o tym, że figury te

²⁰⁷ Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1983, s. 352.

²⁰⁸ M. Kłosiński, *Metafora [w:] Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*. Gdańsk 2018, s. 428.

²⁰⁹ J. Ziomek, *Metafora a metonimia: refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki” 1984, t. 74, nr 1, s. 195.

pojawiały się także w przeszłości, dziś jednak stały się one elementem świadomego wykorzystania, a więc elementem gry²¹⁰.

Gdy myśli się o animancie jako elemencie komunikatu – nie tylko w jego własnym języku – wyjaśnienia wypływające z badań nad językiem przestają dziwić. Okazuje się, że pozwala to na przyswojenie pojęć wyjaśniających sposób działania powszechnie stosowanych chwytów teatralnych:

Oksymoron jest tropem, który łączy pojęcie sprzeczne w taki sposób, by tworzyły ekspresyjny epitet np. czarne słońce, okrutna uprzejmość, czy wreszcie żywy przedmiot. Materialna lalka obdarzona pozorami życia w postaci ruchu i głosu staje się oksymoronem²¹¹.

Opalizacja między życiem i śmiercią to podstawowa cecha animanta – można jednak przyjąć, że oba te stany występują równocześnie, zgodnie z zasadami budowy oksymoronu.

Inną interesującą cechą wielu animantów jest ich niepełność:

Najważniejszą cechą wizualnej reprezentacji na scenie lalkowej jest to, że przedstawia coś co wydarza się w wyobraźni widza, bez kończenia procesy. Pod pewnym względem, idea jest pozostawiona otwarta, pozostawiona widzowi do domknięcia. Typowy przykład: niektóre lalki nie mają ust, ale widz może w konkretnych momentach odczuć, że lalka uśmiecha się lub wyraża swoje inne emocje za pomocą mimiki twarzy²¹².

Klasyczna pacynka czy jawałka nie posiadają nóg, a jednak zdają się chodzić dzięki odpowiedniej technice animacji. Także wiele współczesnych animantów realizuje zasadę *pars pro toto* – nie szuka realizmu. Uproszczenia, pominięcia, niezgodność z anatomią są tego widocznym przykładem. Trop ten kieruje nas ku metonimii, chyba niesłusznie uznawaną za „gorszą siostrę” metafory:

Rozwiązanie konfliktu pomiędzy metonimią i metaforą zaproponował David Lodge, dostrzegając w obu figurach istotne możliwości w tworzeniu dyskursu modernistycznego, a zarazem dwa różne modele lektury. Lektura metonimiczna – oparta, analogicznie jak sama figura, na syntagmie, przyległości, kombinacji, zaburzonym podobieństwie,

²¹⁰ H. Jurkowski, *Idee postmodernizmu i lalki*, „Teatr Lalek” 1992, nr 4, s. 4.

²¹¹ H. Jurkowski, *Lalka teatralna jako trop*, „Teatr Lalek” 1991, nr 1-2, s. 4.

²¹² Por. S. Tillis, *Towards an Aesthetics of the Puppet...*, *op. cit.*, s. 116.

przeplataniu, podobna także do filmu i stosowanego w nim zbliżenia, do kubizmu, prozy, epiki i realizmu – ma za zadanie uchwycić najbardziej ogólną ideę dzieła, pozostającą w stosunku *pars pro toto* do jej metaforycznej wymowy²¹³.

Tomczok widzi źródła zwycięstwa metonimii nad metaforą w dowartościowaniu dziedzictwa materialnego – tego, co faktycznie zostaje po ludziach, czyli przedmiotów. To one stają się (wcale nie tak niemym) znakiem dawnej obecności – jak stopy rzeczy pozostałe po ofiarach Zagłady.

Animant jest przedmiotem. Jego sztuczność, materialność jest we współczesnym teatrze obnażana, prezentowana i tematyzowana. On sam jako byt materialny podlega nadzwyczaj często dekonstrukcji, nie jest też realistycznym odzwierciedleniem natury. Jest rzeczą – znakiem (nie tylko) człowieka. Lalkarze w naturalny sposób korzystają z metonimii także w domenie teatru przedmiotu: szereg maszerujących buciorów oddaje przemarsz wojska, kilka kropli wody może zagrać ulewę. Szczególnym typem metonimii jest synekdocha. Retoryka antyczna rozróżniała ją kilka rodzajów:

1. część zamiast całości (*pars pro toto*),
2. całość zamiast części (*totum pro parte*),
3. materiał zamiast przedmiotu (z którego go wykonano),
4. rodzaj zamiast gatunku (i odwrotnie),
5. liczba określona zamiast nieokreślonej,
6. liczba pojedyncza zamiast mnogiej (*singularis pro plurari*).

I tak przykładem *pars pro toto* są wszelkie animanty „niedokończone” – górna połowa postaci człowieka grająca zdrową osobę, czapka policjanta zamiast policjanta. Przypadek trzeci może znaleźć szczególną realizację w teatrze materialnym. Zastosowanie uogólnienia – np. wizerunku „jakiegoś ptaka” zamiast przedstawiciela konkretnego gatunku jest przykładem czwartego typu synekdochy. Ostatnia z propozycji jest częsta w teatrze – to np. postawienie jednego drzewa w funkcji całego lasu.

²¹³ M. Tomczok, *Metonimia* [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich*, op. cit., s. 433-434.

Metonimia i synekdocha mogą dotyczyć zarówno przedmiotów, jak i akcji:

Pominięcie staje się ważną zasadą pracy z działaniami. Zabieg ten może między innymi polegać na usuwaniu poszczególnych elementów wizualnych, takich jak choćby rekwizyty, a wśród nich na przykład instrumenty²¹⁴.

W przypadku akcji wykonywanej przez animanta często nie imituje się jej dosłownie. Marionetka Omy Albrechta Rosera jedynie pozorowała robienie na drutach odpowiednimi ruchami. Dla widzów nie było ważne to, że dzianiny nie przybywa mimo działania, a nawet stanowiło to element komiczny.

Zarówno metonimia, jak i metafora są nie tylko chwytami retorycznymi, ale elementem rozumienia świata wpływającą ze sposobu jego postrzegania:

Metafora jest produktem nieustannego dążenia do reklasyfikacji doświadczanego świata, metonimia zaś jest zarejestrowanym w języku skutkiem znaczącego „kadrowania” rzeczywistości. Przez „kadrowanie” rozumiem czynność wyznaczania w obrazie świata jego odpowiednich fragmentów jako fragmentów relewantnych. „Żagiel” dlatego oznacza statek, że jest w przekonaniu danej zbiorowości najważniejszą jego częścią²¹⁵.

Generalne rozstrzygnięcie, jaką figurą retoryczną jest animant jest w zasadzie niemożliwe, ale też nie jest potrzebne. Jednak jego uczestnictwo w procesie komunikacji zachęca do korzystania z narzędzi językoznawstwa przy opisie konkretnych jego zastosowań w praktyce scenicznej.

²¹⁴ *Pominięcie* [w:] *Sekretna sztuka aktora*, op. cit., s. 148.

²¹⁵ J. Ziomek, *Metonimia a metafora...* op. cit., s. 206.

ROZDZIAŁ 4

Animant na scenie

Animanty są bardzo różnorodne – zarówno pod względem swojej estetyki, możliwości technicznych, jak i sposobów działania – bycia wykorzystywanym w spektaklach. Obecność animantów w performansie to wyzwanie, ale stwarza też szerokie możliwości wyrazowe. Uważam, że warto przyjrzeć się powodom, dla których twórcy decydują się na ich wykorzystanie. Syntetyczną odpowiedź dał, ponad osiemdziesiąt lat temu, Jan Izydor Sztaudynger:

Wpierw do udawania, potem do odgrywania bóstw, do ośmieszania znanych osób, do zabawiania znudzonych arystokratów, do rewolucjonizowania, entuzjazmowania i kołysania marzeniem tłumów, do wspomagania nauczycieli, do zabawiania i poszerzenia duszyczek dzieci. A wreszcie do poszukiwania czwartego wymiaru w sztuce. Do deformowania rzeczywistości.²¹⁶

Poeta i propagator sztuki lalkarskiej zwrócił uwagę nie tylko na komiczny i artystyczny potencjał tej dziedziny, ale też jej polityczność. Takie opozycyjne zestawienia nie są nietypowe:

Kiedys stworzyłem na własny użytek teorię, że lalka zaczyna się tam, gdzie kończy się człowiek; stąd na przykład w moim myśleniu jest zawsze nieodłącznym towarzyszem tematu śmierci, lalka jest bowiem żywa i martwa jednocześnie. Inny paradoks, który jest jej przypisany, to równoczesny autentyzm – jest, jaka jest, i z własnej woli tego nie odmieni – i fałsz: jako figura antropomorficzna symuluje człowieka. Te i inne paradoksy lalki niezwykle pobudzają wyobraźnię²¹⁷.

Bartnikowski pisał o tym, że właśnie niejednoznaczność, zmienność sprawia, że praca z animantami jest inspirująca. To pozwala także na wielką elastyczność w doborze tematyki i estetyki. Bywa to również kwestia pewnych mód i tendencji estetycznych. Teatralne wykorzystanie animanta zmieniało się, zgodnie z tym, jak zmieniała się sztuka:

Naturalnie lalka, poddająca się bez reszty woli człowieka, była gotowa w każdej epoce służyć nowej wizji sztuki. Mogła być bowiem uduchowiona, mogła być symbolem ludzkiej

²¹⁶ I. Sztaudynger, ***, „Bal u Lal” 1938, nr 1, s. 3.

²¹⁷ M. Bartnikowski, *Beczka dziegiu w łyżce miodu*, [w:] *O polskim teatrze lalek – w Szczecinie*, op. cit., s. 91.

wielkości, albo też całkowicie odwrotnie – mogła służyć satyrze, być symbolem ludzkiego egoizmu, tworzyć obraz groteskowej dziwaczności istnienia²¹⁸.

Podstawowym zastosowaniem animanta jest kreowanie postaci scenicznych, czyli aktorstwo. Animant jest obsadzony jako aktor. Rzadko jednak jest to proste zastępstwo za aktora-człowieka, które nie ma konsekwencji:

Lalka to nieprzewidywalna istota. Jest zawsze na skrzyżowaniu światów gotowa przenosić nas między nimi. Jako materialny przedmiot lalka ma twardość zwykłych rzeczy – kamyka czy spinacza do papieru – ale też elastyczność bardziej nieuchwytnych bytów, tworów umysłu i duszy. Jako aktorzy poruszani przez innych lalki żyją podwójnym życiem, zwykle kontrolując tych, którzy zdają się je kontrolować, jak również panując nad oczami i uszami widowni.²¹⁹

Gross zwraca uwagę na charyzmę animanta – umiejętność panowania nad widownią – to przecież ważny element talentu aktora-człowieka. Ale przecież ona sama też nie działa tak jak żywy aktor, każde działanie (dlatego, że nie jest odruchowe, tylko zaplanowane) potrafi działać mocniej, co pod pewnymi względami może dawać jej przewagę:

[...] siła lalki leży właśnie w tym, że jest nieożywiona, martwa. Jeśli na scenie aktor siada w fotelu i podciąga trochę nogawki u spodni, by ich nie wypchnąć kolanami, publiczność może zupełnie tego nie zauważyć. Jeżeli jednak ten ruch zostanie wykonany przez lalkę, publiczność zareaguje oklaskami, gdyż lalka w ten sposób wykpiła wszystkich mężczyzn, którzy to robią.²²⁰

Jest to ważna przesłanka ku temu, by zastanowić się nad tym, jak często animant stosowany jest jako substytut aktora-człowieka, a kiedy jest to wykorzystanie dające zupełnie nowe możliwości. Co jego obecność zmienia w wypowiedzi scenicznej, o czym nowym pozwala powiedzieć artystom.

Koncepcje przedstawione przeze mnie w niniejszej pracy wymagają uzupełnienia o przykłady. Podejmę próbę przedstawienia możliwie szerokiego spektrum zastosowania animantów, tego jak może być ono różne. Współcześnie działające teatry wykorzystujące

²¹⁸ H. Jurkowski, *Spotkanie z awangardą*, op. cit. s. 8.

²¹⁹ K. Gross, *Foreword* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, op. cit., s. XXIII.

²²⁰ S. Obrazcow, *O sztuce teatru lalek* [w:] *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, op. cit. s. 18.

animanty grają zarówno spektakle klasyczne, sprawiające wrażenie głosów z przeszłości, ale też podejmują działania nowatorskie i świeże:

W miejsce tego klasycznego teatru lalek, a raczej obok niego, pojawił się nowy teatr o niezwykle bogatym systemie znaków. Obok lalki znalazły się tu maski, rekwizyty, przedmioty. Teatr lalek stał się dyscypliną posługującą się rozmaitymi układami: człowiek z lalką, człowiek w masce i bez maski, lalka i przedmiot, człowiek w masce i lalka. Zestawienia te mają często wyraz surrealistyczny, w zasadzie jednak służą metaforze.²²¹

Istotnie, teatr wykorzystujący środki wizualne, a do takich należy zaliczyć animanty, operuje metaforami w szczególny sposób. Artyści sięgający po nie często traktują okno sceny (nawet jeśli tylko metaforyczne) jak ramę obrazu – uważnie komponują przestrzeń, świadomie dobierają oświetlenie – szukają drogi do piękna.

GESTY KLASYCZNE

Mimo rewolucyjnych przemian sztuki lalkarskiej, nadal grane są spektakle, które można określić jako „klasyczny teatr lalek”.

Z jednej strony są to teatry pielęgnujące tradycję, pewien styl gry lalkami. Przykładem takiej działalności jest działający w Brukseli Théâtre Royal de Toone (il. 20), grający od około 1830 roku²²². Spektakle grane są przez marionetki na drucie, najprawdopodobniej inspirowane sycylijskimi. Tradycja sycylijskiej Opery dei Puppì (il. 21) jest starsza od belgijskiej i znalazła się na liście Niematerialnego Dziedzictwa Kultury UNESCO. Jej typowy repertuar stanowią eposy rycerskie. Odróżnia się odrębny styl wykształcony w Palermo i Katanii²²³. Innym przykładem lalkowej tradycji są Punchmani nadal przedstawiający uliczną komedię Puncha i Judy (il. 22) – uznawaną za ważny element kultury brytyjskiej.

Przykładem kultywowania tradycji ludowego teatru lalek była działalność, zmarłego w 2008 roku Antona Anderlego. Artysta był potomkiem dwóch połączonych rodów lalkarskich, ostatnim ze słowackich wędrownych lalkarzy. Jednak w wyniku czeskosłowackiej polityki

²²¹ H. Jurkowski, *Język współczesnego teatru lalek* [w:] *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, op. cit. s. 90.

²²² R. Harris, *Keeping tradition alive: We visit Brussels' last-remaining puppet theatre for adults*, <http://www.toone.be/historique/article/toone-viii-interview> [dostęp: 28.11.2021]

²²³ *Opera dei Pupi, Sicilian puppet theatre*, <https://ich.unesco.org/en/RL/opera-dei-pupi-sicilian-puppet-theatre-00011> [dostęp: 28.11.2021]

kulturalnej, która wymusiła likwidację wszystkich wędrownych teatrów²²⁴, nie mógł kontynuować rodzinnej tradycji. Tworzył teatr w piwnicy bloku, w którym mieszkał, grał nieoficjalnie. Po 1989 otworzył Tradycyjny Teatr Lalkowy Antona Anderlego. Prezentował klasyczne przedstawienia ludowego teatru lalek (*Genowefa*, *Faust*, *Don Žan*) i repertuar dziecięcy. Jego ostatni spektakl – *Cyrk* – był wielokrotnie prezentowany w Polsce (il. 23). Miał konstrukcję variété i składał się z wielu osobnych numerów, połączonych zapowiedziami klauna. Anderle prezentował różne numery cyrkowe dzięki marionetkom trikowym – bardzo lubianym przez dziewiętnastowiecznych lalkarzy.

Z innych tradycji – teatru dworskiego – wyrastają teatry kultywujące tradycje opery marionetkowej. W Polsce takie działania podejmowała scena Marionetkowa Warszawskiej Opery Kameralnej, a najsłynniejszą sceną europejską jest Salzburger Marionettentheater działający od 1913 roku, specjalizujący się nie tylko w repertuarze mozartowskim (il. 24).

To teatry kultywujące tradycyjne, często ludowe lalkarstwo. Ich działalność jest raczej bliższa skansenowi, rekonstrukcji – prezentacji historycznej ciekawostki. Ich przedstawienia cieszą się jednak popularnością, znajdują odbiorców. Lalkarze wykonują historyczne formy z szacunku do przeszłości, tak, jak kultywuje się inne tradycyjne formy rzemiosła. To świat równoległy, w którym czas się zatrzymał.

TEATRALNA UŻYTECZNOŚĆ ANIMANTA

Przestrzenie

Teatr różnych środków wyrazu, który zdaniem Jurkowskiego wyparł klasyczny teatr lalek odznacza się współobecnością aktorów ludzi i animantów. Najłatwiej zaakceptować było żywooplanową ramę, kiedy aktor-człowiek miał „określoną rolę już to wprowadzając widzów w świat rzeczywistości lalkowej, już to logicznie ją uzupełniając”²²⁵. Aktor pojawiał się więc w odrębnym estetycznie świecie, będąc np. zewnętrznym narratorem – nie zaburzając swoją obecnością planu lalkowego. Dużo ciekawsza propozycja wykorzystania animantów pojawia

²²⁴ Wcześniej wędrownie teatry wcielono do państwowego przedsiębiorstwa Czechosłowackie Cyrki, Variété i Lunaparki.

²²⁵ H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, op. cit., s. 89.

się w operze G. F. Händla *Ariodante*²²⁶ w reż. Richarda Jonesa (il. 25). Akcja została przeniesiona na irlandzką wieś w drugiej połowie XX wieku. Sceny z wykorzystaniem animacji przedstawiają to, jak główni bohaterowie (Ariodante i Ginevra) są mylnie postrzegani przez otoczenie oraz czego się od nich oczekuje²²⁷. Lalki stolikowe, o realistycznych proporcjach prowadzone są przez czterech animatorów (zasadniczo trzech ma z nią stały kontakt, czwarty jest asystentem – tworzy ze swoich dłoni np. schody po których chodzi postać). Sekwencje te zastępują sceny baletowe z barokowego oryginału zamykające każdy akt. Wykorzystanie animantów uzasadniano atrakcyjnością formy oraz szczególnymi możliwościami: animant może szybko przemieszczać się z miejsca na miejsce. Umowność scen wykorzystujących animację kontrastowała ze scenografią żywego planu – będącą realistycznym odtworzeniem wnętrza domu – wraz ze ścianami działowymi i umeblowaniem. Sztuka lalkarska w *Ariodante* jest więc medium, które komunikowało już samą swoją odrębnością. Animacja również była tematem – animatorzy to osoby „z wioski”, nie neutralne postaci. Animanty służą więc do przedstawienia innej, odrębnej rzeczywistości – przestrzeni oczekiwań i wyobrażeń.

Innym sposobem wykorzystania teatru animantów jest umieszczenie go jako swoistego cytatu, w ramach metateatralnego chwytu teatru w teatrze. Czasem jest on po prostu realizacją wynikającą z fabuły – jak na przykład retablo Mistrza Piotra w realizacjach *Don Kichota* Cervantesa lub występy komediantów w sztukach Williama Shakespeare’a. Chwyt ten może być jednak wzmocniony dzięki zjawisku opisanemu przez Łotmana:

Specyfika lalki jako dzieła sztuki (w tym systemie kultury, do którego przywykliśmy) polega na tym, że lalka odbierana jest w relacji do żywego człowieka, teatr lalkowy zaś - na tle teatru żywych aktorów. Dlatego też, jeśli żywy aktor gra człowieka, to lalka na scenie gra aktora. Staje się przedstawieniem przedstawienia. Ta poetycka podwójność obnaża umowność, czyni przedmiotem przedstawianym również sam język sztuki²²⁸.

²²⁶ G. F. Händel, *Ariodante*, reż. R. Jones, lalki F. Caldwell, N. Barnes, Koprodukcja: Festival d'Aix-en-Provence, Dutch National Opera, Amsterdam; Canadian Opera Company, Toronto i Lyric Opera of Chicago, premiera (Kanada): 16.10.2016.

²²⁷ Por. B. Davis, *Director's note on Ariodante*, [on-line] https://www.lyricopera.org/shows/upcoming/2018-19/aridonte/#id_Directorsnote, [dostęp: 28.11.2021] oraz *ARIODANTE Marries Brilliant Baroque Music with Bold Updated Staging* [on-line] <https://www.lyricopera.org/lyric-notes/march-2019/ARIODANTE-Marries-Brilliant-Baroque-Music-with-Bold-Updated-Staging/>, [dostęp: 28.11.2021].

²²⁸ J. Łotman, *Lalki w systemie kultury*, op. cit., s. 3.

Trudno powiedzieć, że propozycja Łotmana jest uniwersalna. Nie zawsze konstrukcja szkatułkowa jest czymś więcej niż próbą urozmaicenia przedstawienia – bo, zdarza się, że nie jest ani pogłębieniem sensów, ani realizacją propozycji dramaturga.

Aktorzy niemożliwi

W przypadku spektakli przygotowywanych przez instytucjonalne teatry lalek lub niezależne grupy tworzone przez absolwentów studiów lub kursów lalkarskich wybór medium, czyli animantów wydaje się oczywisty. Większość twórców zdaje się nie być sztywno przywiązana do tego wyboru – reżyserzy podejmują różne decyzje związane z poszczególnymi inscenizacjami, dobierając środki zależnie od swojej koncepcji. Są też artyści bardziej przywiązani do swojego fachu – zdają się wówczas poszukiwać tematów lub tekstów dramatycznych, które interesująco wypadną w realizacji lalkowej. Jest to jednak kwestia wyboru, dalekiego od dawnych ograniczeń gatunkowych, które zaniknęły wraz z modernistycznymi przemianami w teatrze europejskim:

Przemiany, o których mowa, doprowadziły ostatecznie do rozbicia kanonów tzw. klasycznego teatru lalek, przyczyniając się równocześnie do likwidacji funkcji substytucyjnych teatru lalek w stosunku do teatru dramatycznego. W miejsce tego klasycznego teatru lalek, a raczej obok niego, pojawił się nowy teatr o niezwykle bogatym systemie znaków²²⁹.

Dziś obecność animanta na scenie to wybór – a nie działanie wynikające z ograniczeń cenzury lub zamknięcia lalkarzy w „lalkarskim getcie”. Bardzo wyraźnie widać to na przykładach spektakli musicalowych i operowych, w których obecność animanta zaspokaja konkretne potrzeby inscenizatorów. To już nie myślenie zaczynające się od lalki – „potrafię grać lalkami, co ciekawego mogę z tym zrobić?”, a raczej „mam taki wspaniały temat, jak go atrakcyjnie przestawić?”. W przypadku wielu interesujących spektakli odpowiedzią była właśnie sztuka animacji.

²²⁹ H. Jurkowski, *Język współczesnego teatru lalek*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1978, nr 6 (42), s. 63-64.

*Król lew (The Lion King)*²³⁰ to najbardziej dochodowy musical wszechczasów²³¹ (il. 26). Jest teatralną realizacją filmu animowanego z 1994 roku opowiadającego o dorastaniu Simby, młodego lwa – następcy tronu. Jego adaptację powierzono Julie Taymor, która zaprojektowała także większość lalek i rozwiązań mechanizatorskich. Mimo ogromnego budżetu produkcji wiele propozycji cechowała prostota:

Ideogramem dla *Króla Lwa* był okrąg. Krąg Życia. Ten symbol jest właściwie najprostszym sposobem rozmawiania o *Królu Lwie*. To najważniejsza piosenka, to oczywiste. Więc jeszcze zanim zatrudniono Richarda Hudsona [jako scenografa], ja już myślałam o kołach i okręgach. [...] Mieliliśmy słońce, a potem pierwszą lalkę którą wymyśliłam, to było koło gazeli. Koło gazeli oddaje całą ideę. Wiesz o czym mówię? To te koła ze skaczącymi gazelami. Poruszanie się jednej osoby przez scenę to osiem lub dziewięć skaczących gazeli²³².

W spektaklu zastosowane są bardzo różnorodne animanty, między innymi proste lalki cieniowe, lalki poruszane obok animatora (np. ptak Zazu oraz surykatka Timon), wiele form montowanych bezpośrednio na ciele animatorów – hybryd (np. guziec Pumba, gepardy, zebry, żyrafy na szczudłach), wielkie animanty poruszane od środka (słoń) oraz grę z maską. W zasadzie rozróżnienie między grą z maską a hybrydami w tym spektaklu jest trudne ze względu na bogactwo kostiumów i choreografię. Bardzo szybko zrezygnowano z ukrywania animatorów przez ubieranie ich na czarno. Taymor tłumaczyła:

Dlatego, że kiedy pozbywasz się maskowania, kiedy nawet cały mechanizm jest widoczny, całościowy efekt jest bardziej magiczny. I to jest miejsce, w którym teatr ma przewagę nad filmem i telewizją. To tu dzieje się magia. Nie dlatego, że jest iluzja i nie wiemy jak coś jest zrobione, tylko właśnie dlatego, że my doskonale wiemy jak to jest zrobione²³³.

Często w wypowiedziach widzów i krytyków pojawia się zachwyt wynikający właśnie ze świadomości, że to, co widzą dzieje się tu i teraz – najprostszego przecież faktu związanego

²³⁰ E. John, T. Rice, *The Lion King*, reż. J. Taymor, lalki J. Taymor, M. Curry, prod: Disney Theatrical Productions, premiera (Broadway) 13.11.1997.

²³¹ L. Seymour, *Over The Last 20 Years, Broadway's 'Lion King' Has Made More Money For Disney Than 'Star Wars'*, „Forbes” 2017, 18.12, [on-line] <https://www.forbes.com/sites/leeseymour/2017/12/18/the-lion-king-is-making-more-money-for-disney-than-star-wars/> [dostęp: 27.11.2021].

²³² J. Taymor, *From Jacques Lecoq to the Lion King. An interview by Richard Schechner* [w:] *Puppets, Masks and Performing Objects*, op. cit., s. 32.

²³³ *Ibidem*.

z przebywaniem w teatrze. Publiczność fascynuje i opowieść, i to jak jest opowiedziana. Jest to, zdaniem Taymor „podwójne wydarzenie”:

Historia nie musi być absolutnie zadziwiająca, może być klasyczna. To, co musi być absolutnie zadziwiające to *opowiadanie* historii. Znaczenie przychodzi z opowieścią, nie z historią jako taką. To jak ją opowiesz. Wszyscy zawsze mówią o płaczu. Najczęściej: „Weszły żyrafy i wybuchnąłem płaczem”. Tylko od dorosłych. Dzieci tak nie mówią²³⁴.

W tym monumentalnym spektaklu wykorzystanych jest niemal 300 animantów. Często uwagę widzów przyciągają najprostsze rozwiązania – jak teatr cieni, czy proste lalki ptaków o konstrukcji latawca z aktu II. W konstrukcji animantów wykorzystano także nowoczesne technologie, np. maski lwów sprawiające wrażenie drewnianych są wykonane z bardzo lekkiego karbonu. Jednak tam, gdzie to było możliwe zastosowano materiały naturalne.

Sukces wykorzystania animantów w tym musicalu można zapewne wiązać z tym, jak Taymor rozumie pracę z emocjami:

Naprawdę, to, co Lecoq mówi o ciele jest kompletne i można to wykorzystać do wyrażenia wszystkiego, także emocji – do czego jesteśmy przyzwyczajeni jako aktorzy. Ale to nie chodzi o „granie” smutku. Co w smutku sprawia, że twoje ciało staje się twarde lub miękkie? Jaki rytm ma „bycie smutnym”? Więc twoje ciało staje się narzędziem²³⁵.

Animacja, podobnie jak muzyka, ma swój rytm. Taymor nie dąży do hiperrealizmu – ani w warstwie plastycznej, ani w ruchu postaci. Fenomen *Króla Lwa* z pewnością zachęcił producentów teatralnych do podejmowania ryzyka, jakim jest zapraszanie lalkarzy do wielkich produkcji.

Innym kultowym spektaklem – symbolem triumfu sztuki lalkarskiej na najbardziej uznanych scenach jest *War Horse*²³⁶ z 2007 roku (il. 27). Przez pierwsze dwa lata grany był w National Theatre w Londynie, później został przeniesiony na West End, powstały także wersje m.in. amerykańska i australijska. Spektakl jest adaptacją powieści dla młodzieży Michaela Morpurgo pod tym samym tytułem, opowiadającej o I wojnie światowej z perspektywy konia o imieniu Joey. Poznajemy go jako żrebaka, później sprzedanego do armii

²³⁴ *Ibidem*, s. 41.

²³⁵ *Ibidem*, s. 26.

²³⁶ N. Stafford, *War Horse*, reż. M. Elliott, T. Morris, lalki B. Jones, A. Kohler (Handspring Puppet Company), Royal National Theatre London, premiera: 09.10.2007

– ku rozpaczcy chłopca i jego przyjaciela – Teda. Później obaj trafiają na front, gdzie spotykają ich różne perypetie.

Wydaje się, że opowiedzenie tej historii w teatrze jest niemożliwe bez wykorzystania animantów. Jak aktor-człowiek miałby zagrać konia biorącego udział w bitwie? Konstrukcja koni Joeya i Topthorna była skutkiem laboratoryjnych poszukiwań²³⁷. Wiadomo było, że te główne postaci będą ujeżdżane przez aktorów. Trzeba było stworzyć konstrukcję spełniającą to założenie – jednocześnie mocną i wystarczająco lekką do uniesienia dla dwóch animatorów znajdujących się w środku figury. Trzeci działa z zewnątrz – zdaje się prowadzić konia jako masztalerz. Ze względu na wagę zadań aktorskich postawionych przed końmi ważne były najdrobniejsze szczegóły:

Ruch uszu i ogona były kolejnymi wielkimi wyzwaniami. Oba mogły stać się ważnymi „narzędziami” budowania znaczeń dla animatorów koni, wskaźnikami myśli i emocji konia. Od początku pracy w Handspring [Puppet Company – MJ] zmagalem się z problemem ograniczenia zasięgu palców ludzkiej dłoni – tym jak zwiększyć zasięg ruchu, jak niewielki ruch palca może spowodować duży ruch w danej części lalki [...] Uszy musiały obracać się o 180°. Wskazując do przodu wyrażają zainteresowanie. Cofnięcie oznacza strach lub zaniepokojenie. Pozycje pośrednie pokazują, że koń słucha²³⁸.

Entuzjastyczne recenzje oraz czas eksploatacji spektaklu pokazały, że poszukiwania nowych rozwiązań zarówno w warstwie mechanizatorskiej, jak i estetycznej były udane. Krytyk komentował:

Ten spektakl zawdzięcza swój sukces przede wszystkim niezwykłym zwierzętom chodzącym po scenie i ptakom przecinającym powietrze. Ruch tych istot jest nadzwyczajnie odtworzony. Określenie Toby’ego Sedgwicka tylko jako reżysera choreografii lalek koni nie oddaje oszałamiającego efektu artystycznego, który osiągnął. Sedgwick stworzył arcydzieło końskiego ruchu, który uzupełnia się z magią reżyserii lalek Basila Jonesa i Adriana Kohlera. Marianne Elliott i Tom Morris, reżyserzy spektaklu nie mogli znaleźć lepszych współpracowników²³⁹.

²³⁷ Patrz: A. Kohler, B. Jones, T. Luther, *Statement of Practice. Handspring Puppet Company*, op. cit., s. 345-354.

²³⁸ *Ibidem*, s. 349, 350.

²³⁹ K. Quarmby, *War Horse*, „British Theatre Guide” [on-line] <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/warhorsenewlondon-rev> [dostęp: 27.11.2021].

War Horse łączy w sobie różne media – sztukę lalkarską, aktorstwo, projekcje. Jurkowski określił spektakl mianem multimedialnego – ze względu na sposób użycia animantów:

Ich [Handspring Puppet Company – MJ] formuła teatru lalek jest bardzo prosta: sens istnienia lalki na scenie wyraża się jej udanym życiem. I nie myślą tu o imitacji czegoś określonego, myślą o przywoływaniu obecności ŻYCIA. Lalka, która nie żyje – niegodna jest przebywania na scenie. Jest to stanowisko artystów, którzy podejmując działanie lalkami, postanowili znaleźć uzasadnienie tego faktu. Znaleźli go w przewycięzaniu inercji materii. Wiąże się to w dużym stopniu z anglosaskim rozumieniem lalkarstwa. Jest ono osobną sztuką i tak długo zachowuje swoją odrębność, jak długo życie lalki pozostaje w centrum zainteresowania artysty. Artyści dramatu widzą to i szanują taką postawę. A od czasu do czasu włączają „lalkarstwo” do swoich „aktorskich” przedstawień, powierzając lalkarzom odtwarzanie prawdziwych lub egzotycznych stworzeń²⁴⁰.

Jurkowski zwrócił uwagę na określony stosunek do lalkarstwa pozwalający na sukcesy opisywanych przedstawień na Broadwayu i West Endzie. Oba opisywane spektakle – *The Lion King* i *War Horse* łączy to, że: „prawdziwymi bohaterami są lalki, a właściwie zwierzęta, odgrywane lalkami z niezwykłą maestrią”²⁴¹. Można przywołać więcej przykładów takich spektakli. *War Horse* dał początek współpracy Finna Caldwell i Toby’ego Olięgo działających jako Gyre&Gimble i odpowiedzialnych za lalki w najnowszym hicie West Endu *Życie Pi*²⁴² (il. 28). W przypadku ekranizacji powieści Yanna Martela, w nagrodzonej Oscarem reżyserii Anga Lee do kreacji postaci hieny, zebry, orangutana i tygrysa bengalskiego wykorzystano technologię CGI. W teatralnej odsłonie wykorzystano animanty. Okazuje się, że jest to uzasadnione nie tylko chęcią stworzenia atrakcyjnego widowiska, ale także buduje interpretację:

Według reżysera Maxa Webstera lalki działają na dwa sposoby. Po pierwsze budzą ten sam dziecięcy instynkt, który pozwala nam przemieniać patyczki od lizaków w ludziki i banany w telefony. Drugi łączy się bezpośrednio z głównym tematem powieści Martela: „Kiedy teatr zdaje się hipnotyzować wspaniałością, to dlatego że masz grupę ludzi, wspólnie wyobrażających sobie coś, i to sprawia, że ten akt wyobrażania przenosi się na

²⁴⁰ H. Jurkowski, *Historia konia*, „Teatr Lalek” 2010, nr 2-3, s. 57.

²⁴¹ *Ibidem*, s. 58.

²⁴² L. Chakrabarti, *Life of Pi*, reż. M. Webster, lalki N Barnes i F. Caldwell, Simond Friend Entertainment, premiera (West End): 15.11.2021.

publiczność” – jak mówi – „I o tym też jest historia Pi. Pi opowiada dwie historie: fantastyczną opowieść ze zwierzętami, to ta z lalkami – i dużo bardziej naukową, brutalnie realną. Pi pyta nas, którą wybieramy. Znaczenie historii tkwi w wyobraźni i lalkach.”²⁴³

Najważniejszą funkcją animantów w opisanych przykładach jest substytucja. W tych fabułach potrzebne są postaci zwierzęce i są to role pierwszoplanowe. Wszystkie trzy spektakle mają swoje filmowe odpowiedniki – każdorazowo wykorzystywano w nich efekty specjalne, takie jak animację komputerową CGI. Można więc myśleć o animantach jako swego rodzaju analogowych „efektach specjalnych”. Ich pojawienie się było możliwe także dzięki osiągnięciom lalkarzy w kinematografii, np. w filmach z serii *Star Wars* w reżyserii Georga Lucasa²⁴⁴. Skorzystanie z animantów pozwala na stworzenie atrakcyjnych wizualnie widowisk. Ważna jest też gra na emocjach widzów – w większości recenzji i relacji pojawiają się informacje o głębokim poruszeniu, przeplatających się płaczu wzruszenia i śmiechu.

Praca w teatrze wymaga świadomości tego medium. Tego, co odróżnia go od filmu czy gier video. Widzów przyciąga cudowność widowiska dziejącego się tu i teraz. Jego estetyka rezonuje jednak z innymi przekazami medialnymi. Dzisiejszy widz ma mniejszą tolerancję dla aktora w kostiumie, który odgrywa postać zwierzęcą. Chce bardziej realistycznych rozwiązań, bo wychowany jest w świecie zdominowanym przez kulturę wizualną. Badacze uzasadniali:

Lalki będące nośnikami precyzyjnych znaczeń wyrażanych wizualnie mogą nawet bardziej niż aktorzy ludzie [human actors] zaspokajać potrzeby widowni przyzwyczajonej do komunikatów wizualnych. Stają się mostem pomiędzy aktorami ludźmi a twórcami mediów cyfrowych²⁴⁵.

²⁴³ M. Fisher, *‘The tiger seems to breathe’: Life of Pi comes alive in the West End*, “The Guardian” 2021, 31.10, [on-line] <https://www.theguardian.com/stage/2021/oct/31/tiger-life-of-pi-west-end-yann-martel-london> [dostęp: 26.11.2021].

²⁴⁴ Paradoksalnie – w pierwszych częściach fantastyczne stwory z uniwersum *Star Wars* były kreowane przez animanty – na czele z postacią Mistrza Yody animowanego przez Franka Oza, wieloletniego współpracownika Jima Hensona. Animacja „na żywo” była wówczas najszybszym i najtańszym rozwiązaniem (w porównaniu do, na przykład, na animacji stop-motion, także wypartej z filmu przez efekty specjalne generowane komputerowo). Mimo sukcesów tego sposobu pracy, w nowych odsłonach filmu animanty zostały zastąpione animacją komputerową – pozwalającą na nieograniczone niczym możliwości. Spotkało się to z różnym odbiorem fanów.

²⁴⁵ D. N. Posner, C. Orenstein, J. Bell, *Introduction* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, op. cit., s. 4

Widzowie nie muszą zmagać się z przekładaniem obrazu np. aktora w stroju tygrysa na zwierzęcego tygrysa i dopiero potem interpretować zdarzenia na scenie. Warto jednak zauważyć, że opisywane tu zwierzęce animanty nie są hiperrealistyczne. Zwykle podobieństwo zachowuje się w kształcie i rozmiarach portretowanych zwierząt. Jednak materiały i faktury są traktowane bardzo swobodnie. W *Królu Lwie* estetyka wypływa bardziej z reinterpretacji rękodzieła różnych kultur tradycyjnych (choć jest to tylko stylizacja na „afrykańskość”) niż przetworzenia wizji rysunkowego pierwowzoru. W przypadku *War Horse* bardzo duży wpływ na estetykę miały względy techniczne – widoczna jest konstrukcja z giętych elementów (określanych przez twórców jako „cane”, najpewniej bambusowych) i sklejki. Widać także szycia łączące elementy. Mimo tego obnażenia konstrukcji jest ona bardzo estetyczna. Koń porusza się hiperrealistycznie, jednak tak nie wygląda. Widzowie nie mają wątpliwości, że na scenie są sztuczne obiekty, jednak widzą ich życie, co również jest źródłem ich satysfakcji i zachwytu. Zapewne zwiększenie realizmu w warstwie wizualnej zmniejszyłoby ten efekt, a mogło nawet doprowadzić do nieprzyjemnych doznań u publiczności, zgodnie z teorią Masahiro Moriego o dolinie niesamowitości (*uncanny valley*)²⁴⁶.

Opisane przykłady to wielkie superprodukcje – ważne nie tylko dla rzesz widzów na całym świecie, ale też dla tożsamości dzisiejszych lalkarzy. Ich realizacja związana jest jednak z nieosiągalnymi zwykle budżetami. Ale przecież postaci zwierzęce na scenach teatrów lalek nie są niczym nowym. Transfer pomysłów i odświeżenie podejścia jest jednak możliwy. Polskim spektaklem, korzystającym z doświadczeń Handspring Puppet Company był *Odlot*²⁴⁷ Teatru Animacji w Poznaniu (il. 29). Jego reżyserka Janni Younge kilka lat współpracowała z południowoafrykańską grupą, by dziś działać niezależnie.

Przedstawienie opowiada historię białego bociana Nanjego wychowującego się wśród czarnych bocianów w Afryce. Razem ze swoją przyjaciółką Fantu (czarną, młodą bocianką) postanawiają uciec do Europy – wysnionej ojczyzny Nanjego, gdzie wszystko ma być lepsze. Nie obywa się oczywiście bez komplikacji. Wszyscy bohaterowie to zwierzęta, co stwarza okazję do wykorzystania animantów. Lalki młodych bocianów są bardzo realistyczne. Zazwyczaj animuje je jedna osoba, ubrana na czarno. Animator jedną ręką ożywia głowę, drugą tułów, a stopą porusza nogą ptaka. Dorosłe bociany skonstruowano na innej zasadzie. Animator ubrany w neutralną (czarną) górę i spodnie z czerwonymi lampasami, imitującymi ptasie nogi,

²⁴⁶ Por. C. Poulton, *From Puppet to Robot*, op. cit., s. 284-285.

²⁴⁷ M. Prześluga, *Odlot*, reż., lalki J. Younge, Teatr Animacji w Poznaniu, premiera: 04.02.2017.

odpowiada za ruch głowy i lewego skrzydła. Druga osoba animuje prawe skrzydło. Inne animanty obsługują nawet troje animatorów.

Krytycy zwracali uwagę na widowiskowość opisywanych rozwiązań, a także na wagę problematyki poruszanej przez spektakl – tolerancji dla odmienności, poszukiwania swojego miejsca w świecie. Spektakl skierowano do widzów sześciolletnich i starszych – jednak estetyka spektaklu jest bardzo „dorosła”, absolutnie daleka od infantylności. Animanty wykonano przede wszystkim z drewna i tkanin, w konstrukcji wykorzystano ażurowe elementy – kojarzone ze stylistyką Handspring Puppet Company. Warto zauważyć, że pracy nad spektaklem nie zaczęto od wyboru gotowego tekstu literackiego, a poszukiwania tematu do zagrania przez animanty łączącego jakoś Afrykę (kontynent pochodzenia reżyser) z Polską, gdzie spektakl powstawał i miał być prezentowany²⁴⁸.

Funkcja substytucyjna animanta nie ogranicza się jedynie do ról zwierzęcych lub postaci fantastycznych. Zwykle kojarzy się on przecież z zastępowaniem aktora – człowieka, co znajduje czasem wyraz w wybranych definicjach lalki animacyjnej. Wydaje się, że obecność animantów w „spektaklach lalkowych”, czyli produkowanych w instytucjonalnych lub niezależnych teatrach lalek, a także teatrach dla młodych widzów (ze względu na silnie zakorzenione i typowe zwłaszcza dla bloku krajów postsowieckich przekonanie o nierozdzielności tych dyscyplin) jest przezroczysta. Jest to po prostu narzędzie, którego tam się spodziewamy. I tak, jak ciekawić może maszyna do pisania wykorzystana jako instrument towarzyszący orkiestrze symfonicznej²⁴⁹, tak animant zastosowany w teatrze „w ogóle” zwraca szczególną uwagę i jest rozpatrywany jako trop interpretacyjny.

Trudnością z jaką mierzą się wystawiający operę Giacomo Pucciniego *Madama Butterfly* jest przewidziana przez libretto postać dziecka głównej bohaterki Cio-Cio-San. Oczywiste jest zatrudnienie dziecka-aktora, jednak to zawsze duże utrudnienie. Szeroko

²⁴⁸Por. M. Nawrocka-Leśnik, *Jak pięknie się różnić*, „Kulturapoznan.pl” 2017, 30.01 [online] <https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/spektakle,c,4/jak-pieknie-jest-sie-roznic,102098.html>, [dostęp:23.11.2021].

²⁴⁹ Na przykład w utworze *The Typewriter* Leroya Andersona z 1950 roku.

komentowana²⁵⁰ była decyzja realizatorów *Madamy Butterfly*²⁵¹ z Metropolitan Opera o zatrudnieniu lalkarzy z brytyjskiej grupy Blind Summit Theatre (il. 30). Postać dziecka Cio-Cio-San (w pojedynczych scenach także inne postaci) grana jest przez lalkę wyraźnie inspirowaną japońskim teatrem bunraku²⁵². Trzech animatorów ubranych jest w czarne stroje, mają też zakryte twarze. Te zasłony są bardziej symboliczne, gdyż przez półprzezroczysty materiał widać twarze, a performerzy nie ograniczają mimiki. Inspiracja bunraku to wybór uzasadniony estetycznie – akcja opery osadzona jest w Japonii (choć zwykle japońskość *Madamy Butterfly* uznaje się za przejaw orientalizmu). Postać dziecka ma realistyczne proporcje, ma na sobie marynarskie ubranko. Rysunek twarzy jest inspirowany plastyką japońską.

Animant w tym spektaklu zastępuje dziecko. Fakt zatrudnienia go podkreśla jednak pewne elementy fabuły. Dziecko Cio-Cio-San staje się przecież kartą przetargową między dorosłymi: matką, ojcem i jego nową amerykańską żoną. Jest milczące i zależne – jak lalka.

Zupełnie inną dynamikę ma główny bohater *Blaszanego bębenka* Oskar Matzerath. Jest narratorem i uczestnikiem różnorodnych wydarzeń. Z powieści Grassa wiemy, że ma tylko 94 cm wzrostu, bo w pewnym momencie, buntując się przeciwko światu, postanowił przestać rosnąć. Zdaje się być zawieszony między dzieciństwem a dorosłością. Kto mógłby zagrać taką postać? Dziecko? Osoba niskorosła? Nie sposób przecież zignorować tak ważnej cechy bohatera. W musicalowej odsłonie, w reżyserii i opracowaniu Wojciecha Kościelniaka²⁵³, zdecydowano się na wykorzystanie animantów (il. 31). Do kreacji postaci Oskara oraz

²⁵⁰ Por. A. Tomassini, *The Tragedy of 'Butterfly,' With Striking Cinematic Touches*, "The New York Times" 2006, 27.09, [on-line] <https://www.nytimes.com/2006/09/27/arts/music/27butter.html> [dostęp: 24.11.2021], jest to także kwestia bardzo często rozpatrywana w komentarzach pod filmami promującymi spektakl na portalu YouTube.

²⁵¹ G. Puccini, *Madama Butterfly*, reż. A. Minghella, C. Choa, lalki Blind Summit Theatre, Koprodukcja: Metropolitan Opera, English National Opera i Litewska Opera Narodowa, premiera: 25.09.2006.

²⁵² Określenie jednak tej pracy jako styl bunraku spotyka się z niebezpieczną krytyką, Jeremy Bidgood zarzuca, że jest to nieuzasadniony zabieg marketingowy, odrzuca opinie innych badaczy określających tę i inne prace Blind Summit Theatre jako korzystającą lub rozwijającą styl bunraku. Sam stwierdza, że jest to bardzo odległe i niepotrzebne porównanie. por. J. Bidgood, *The Problem of Bunraku: A practice-led investigation into contemporary uses and misuses of ningyo joruri*, praca doktorska University of London, London 2015 [on-line] https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/24482267/Bidgood_Jeremy_2015_The_Problem_of_Bunraku.pdf [dostęp: 24.11.2021].

²⁵³ W. Kościelniak wg G. Grassa, *Blaszany bębenek*, reż. W. Kościelniak, scen. A. Chadaj, Teatr Muzyczny Capitol Wrocław, premiera: 6.10.2018.

cyrkowych karłów Roswity i Bebera wykorzystano tintamareski. Ta technika pozwoliła na przedstawienie Oskara zgodne z literackim pierwowzorem. Animant „korzysta” z twarzy animatorki (Agaty Kucińskiej w dublurze z Katarzyną Pietruską) – dzięki czemu ma nieograniczone możliwości ekspresji mimicznej. Udało się w ten sposób uniknąć zderzenia martwoty twarzy lalki w zestawieniu z żywymi aktorami – zwłaszcza że wszystkie postaci grane są bardzo wyraziście, z dużą ekspresją. W spektaklu zestawiono zmechanizowany, zmarionetyzowany ruch pozostałych wykonawców – ważnym motywem jest sklep z zabawkami i jego „mieszkańcy” – z „bardzo ludzkim” animantem. Zabieg ten uwiarygodnił Oskara, jego lalkowa sztuczność mieści się w całości konwencji.

Zastosowanie jako ludzkiego lub zwierzęcego symulakrum w performansie zapewne nie będzie tracić na popularności. Co więcej, można spodziewać się jego upowszechnienia. Coraz większe możliwości techniczne, na przykład wspomaganie animacji dzięki technikom animatronicznym i korzystanie z nowoczesnych technik obróbki i materiałów umocni sztukę lalkarską w funkcji efektów specjalnych „na żywo”. Dodatkową motywacją, zwłaszcza w domenie sztuki cyrkowej, jest odchodzenie od występów ze zwierzętami (wynikające zarówno z zakazów wprowadzanych w poszczególnych państwach oraz motywacjami ekologicznymi). Powstałą lukę coraz częściej zastępują sztuczne zwierzęta – wiele z nich zakwalifikować można jako animanty²⁵⁴. Formy animowane po prostu potrafią być niezwykle atrakcyjne.

NIESAMOTNI SOLIŚCI

Wielkie produkcje wykorzystujące animanty są zdecydowanie mniej popularne niż spektakle kameralne. To one bliskie są tradycji – teatru wędrownego, kabaretowego występu w kawiarni, opowiadacza ilustrującego snutą historię przy pomocy figurek. Małe, niezależne zespoły to podstawowa forma istnienia teatrów lalek na niemal całym świecie. Niektórzy artyści decydują się na występy solo. Monodram to, jak definiuje Patrice Pavis „forma dramatyczna, w której występuje tylko jedna postać dramatyczna, lub sztuka napisana dla jednego aktora (może on w niej wykonywać wiele ról)”²⁵⁵. Zwykle lalkarze decydują się na

²⁵⁴ Więcej na ten temat pisałam w artykule: M. Janus, „Cyrk jak ta lala”. O lalkach w cyrku i o cyrku z lalkami [w:] *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, red. M. Leyko, Z. Snielewska-Stępień, Łódź 2018, s. 125-137.

²⁵⁵ P. Pavis, *monodram* [hasło] *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław, Warszawa, Kraków 2002, s. 304.

realizację tej drugiej możliwości. Lalkowy monodram pod pewnymi względami może być rozważany jako odrębny gatunek, gdyż stawia sobie inne cele niż spektakle wieloobsadowe:

Lalkarz-solista to aktor, który wychodzi przed publiczność (nie zawsze na scenie!) nie po to, by wcielić się w jakąś rolę, i nie po to, by zaprezentować wizję reżysera, lecz by pokazać siebie i swoje lalki – scenicznych partnerów, swoje umiejętności animacyjne i wyobraźnię animacyjną. Kreacja artystyczna w tak pojętym teatrze lalek powstaje na styku dwóch cielesnych obecności – aktora i animowanej przez niego lalki, lub krócej: animatora i animanta. Możliwości cielesne aktora, jego sprawność fizyczna i wszystkie możliwe środki sztuki aktorskiej zostają rozszerzone i wzbogacone o możliwości „cielesne” lalki, jej plastyczną siłę wyrazu, jej możliwości ruchowe, jakże odmienne od ludzkich, bo uwolnione na przykład od siły ciężkości²⁵⁶.

Występ solisty z animantami może więc tematyzować stosunki animant-animator. Siłą rzeczy, jak każdy monodram staje się szczególnym polem do prezentacji swoich artystycznych umiejętności.

Lalkarzem od lat konsekwentnie działającym jako solista jest Neville Tranter. Jego Stuffed Puppet Theatre ma bazę w Holandii, jednak artysta występuje i prowadzi warsztaty w wielu krajach.

W spektaklu *Wampir*²⁵⁷ Tranter sam odgrywa historię grupy bohaterów: Torvalda – mężczyzny w średnim wieku i Inger – jego nastoletniej córki, Jenssena i Kierkegaarda – właścicieli kempingu, na który trafiają przez zbieg okoliczności, a także młodego wampira Romero (ma ledwie 300 lat), jego anioła stróża i starego wampira hrabiego Olava (ojca Romera). Wampiry konkurują o dusze śmiertelników, co wcale nie okazuje się takie proste. Jest jeszcze pies Odyn – winny całemu zamieszaniu. Wszystko podlane jest komediowo-baśniowym sosem i zwraca uwagę na relacje rodziców z dziećmi. Równocześnie na scenie widzimy nawet trzy postaci – lalkarz animuje dwa animanty, a w trzecią wciela się sam (patrz. il. 32). Tranter wierny jest lalkom muppetowym – mają miękkie ciała i duże głowy, mogą poruszać ustami podczas mówienia. Jest także ich projektantem i konstruktorem. Wydawać by

²⁵⁶ H. Waszkiel, *Lalkarz-performer*, op. cit., s. 353.

²⁵⁷ J. Veldman, *Vampire [Wampir]*, reż. A. Zipson, lalki N. Tranter, Stuffed Puppet Theatre, koprodukcja z Schauspielhaus Wien, premiera 2006.

się mogło, że bycie solistą to walka z ograniczeniami, jednak Tranter postrzega to jako wielką szansę:

Bo to one [lalki – MJ] są najlepszymi aktorami na świecie! Bez dwóch zdań! Na scenie wolę współpracować z nimi niż z ludźmi, wiele się od nich uczę. Lalki mają taką specjalną właściwość, że są znakami ludzkich postaci. Dzięki temu, że nie są ludźmi, z ich pomocą na scenie można pokazać każdy aspekt człowieczeństwa²⁵⁸.

Istotnie, spektakle Trantera zapraszają do refleksji nad kondycją człowieka. Ważnym tematem jest też obnażanie mechanizmów manipulacji. Ta kwestia wydatnie pojawiła się już w *Manipulator&Underdog*²⁵⁹ spektaklu składającym się z pojedynczych numerów. Jedną z postaci – Nick The Nose kłóci się ze swoim animatorem – przekonuje go, że nie wierzy w możliwości lalki. Więcej, nie lubi występować i robi to tylko dla pieniędzy. Komizm sytuacji zwiększa to, że Nick – animowany przecież przez Trantera – krytykuje umiejętności lalkarza. Również w innych etiudach tematyzowana jest zależność animanta i animatora, także w szerokim kontekście – zależności człowieka od okoliczności zewnętrznych, istnienia wolnej woli. Autotematyzm pojawia się również w dużo późniejszym spektaklu – *Schickelgruber alias Adolf Hitler*²⁶⁰ (il. 33). To fantazja na temat ostatnich dni Führera. Muppet przedstawiający Hitlera nie chce przyjąć swojej roli, wolałaby grać Goebbelsa („bo jest dużo ciekawszy psychologicznie”) – dyskusję kończy dopiero przyklejenie mu ikonicznych wąsów. Tranter odgrywa rolę jego służącego – uwikłanego w prywatny konflikt z przełożonym, ich relacja jest bogata i wielowymiarowa. Inne postaci spektaklu to między innymi Eva Braun, Hermann Göring, Joseph Goebbels i... Śmierć.

W monodramie szczególnie ważna jest interakcja z publicznością. Gary Friedman opisuje filozofię lalkarza:

Tranter odnosi się do lalki jako do maski, która porusza się w przestrzeni i chce, abyśmy zrozumieli, jak i dlaczego działa w przestrzeni i jaki ma wpływ na publiczność. Jako choreograf chce znaleźć taki sposób poruszania się, by odkryć minimalny ruch, który

²⁵⁸ *Teatr lalek to nie futbol. Z Nevillem Tranterem rozmawia Agata Drwiega*, „Teatr Lalek” 2016, nr 3-4, s. 86.

²⁵⁹ *Manipulator&Underdog*, reż. i lalki N. Tranter, Stuffed Puppet Theatre, premiera 1985, nagranie: <https://www.youtube.com/watch?v=pe6ljQBBBY> [dostęp: 30.11.2021].

²⁶⁰ J. Veldman wg I. Kersaw’a, *Schickelgruber alias Adolf Hitler*, koncepcja, lalki N. Tranter, reż. T. Frasz, Stuffed Puppet Theatre koprodukcja z Kleine Spui, Schauspielhaus Wien, Wiener Festwochen i Novapool Berlin premiera: 2003.

wywrze maksymalny wpływ na publiczność. Wszystko opisuje jako dialog z publicznością. To jak gra w ping-ponga z widzami!²⁶¹

Niezależnie od tematyki, w występach Stuffed Puppet Theatre uwagę zwraca technika – zarówno gra aktorska Trantera – aktora podejmującego się działań „w żywym planie” jak i gra aktorska animantów. Tranter jest przede wszystkim wybitnym aktorem! Lalkarz moduluje głos dla każdej postaci – z ogromną biegłością dyskutuje sam ze sobą. Postaci często sobie przerywają, nie dają skończyć rozpoczętego zdania. Co ciekawe, nie korzysta ze stosunkowo powszechnej techniki brzuchomówstwa, polegającej na maksymalnym ograniczeniu ruchu aparatu mowy podczas mówienia animanta:

Postać która ma w danym momencie mówić to ta, która się rusza – kieruje do publiczności swoje usta i oczy. Kiedy Tranter mówi za którąś z lalkowych postaci ustawia głowę tak, by była mniej widoczna dla publiczności. Jego głowa jest albo przechylona do boku i patrzy w dół albo chowa się za ciałem lalki. Usta lalkarza otwierają się niezbyt szeroko, czasem też używa ręki lalki do zakrycia swoich ust. Co więcej, kierunek spojrzenia także wskazuje widzowi, która z postaci mówi: Tranter patrzy na mówiącą lalkę, ale też lalka kieruje swoje spojrzenie na Trantera, gdy jego postać ma zacząć mówić. To skoordynowanie spojrzeń ma wielkie znaczenie dla budowy współobecności lalki i animatora²⁶².

Zdaje się więc świadomie zakrywać swoją twarz, żeby mówienie „za postać” było mniej widoczne, ale nie jest to ścisła reguła. Wydaje się, że ważniejsze jest świadome dysponowanie energią, obecnością sceniczną oraz precyzyjnie dopracowana partytura ruchowa:

Tranter definiuje ruch jako ciągłe pchanie i ciągnięcie postaci przez jej otoczenie. Demonstruje podwójne ujęcie, w którym reaguje dwukrotnie na bodziec. Kiedy ruch lalki jest kontynuowany po ustaniu dźwięku oddechu, daje to jej większą wiarygodność, że faktycznie oddycha. Lalka demonstruje niemal atawistyczne poczucie naturalnego ruchu, bez nadmiernej intelektualizacji jego charakteru. Kiedy czegoś chce, czuje do czegoś pociąg i myśli, jak może to osiągnąć. Kiedy potrzebuje pomocy, znajduje sposób, by zatrudnić aktora do pomocy. Widzimy to w mowie ciała, pełnej intensywności ekspresji, tak typowej dla lalek. Widzimy ruch lalki siedzącej na kolanie aktora, gdy jedna postać

²⁶¹ Gary [Friedman], *Neville Tranter's Workshop at Silkeborg Festival*, "Puppetry News Blog" 2005, 17.11 [online] <http://africanpuppet.blogspot.com/2005/11/neville-tranthers-workshop-at-silkeborg.html> [dostęp: 29.11.2021].

²⁶² P. Piris, *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet*, op. cit., s. 33.

przejmuje ruch od drugiej lub kopiuje ruch drugiej, co nabiera efektu dramatycznego lub komicznego²⁶³.

Spektakle Stuffed Puppet Theatre są interesujące na wielu poziomach. To popis umiejętności i możliwości animatora i jego animantów, ale też ważka wypowiedź artystyczna. W zasadzie zawsze pojawia się autotematyczność – problematyka przyjęcia roli, bycia manipulowanym, prawdy i fałszu.

W Polsce występy solistów dziwią. W ich popularyzacji nie pomógł zbyt wiele odbywający się wiele lat Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy w Łodzi²⁶⁴. Do wyjątków zaliczyć można Adama Walnego. Artysta zdaje się mieć świadomość nietypowości swojego wyboru:

Samotnictwo? Nieee. Taki los! Ale ja nie czuję się jakiś szczególnie samotny. Natomiast może dla kogoś, kto wychował się w teatrze i tam pracuje, jest to dziwne, ale ja się zawsze bardziej w plastycznej warstwie obracałem. Tam jest absolutnie normalne, że siadasz sobie naprzeciwko jakiejś materii, takiej czy innej i sobie robisz²⁶⁵.

W pracach Walnego – reżysera ale też absolwenta szkoły plastycznej – warstwa wizualna jest bardzo ważna. Każda produkcja wydaje się być eksperymentem z materiałami i formami:

W zasadzie przygotowanie plastyczne, co to jest? Nie trzeba szkół kończyć, żeby czuć materiał. Poza tym, jeśli się coś tam sobie wymyśli, to i tak się pracuje jakby od nowa. Bo nie powtarza się tych samych rozwiązań, nie? Nie jest to kwestia jakiegoś przygotowania, raczej otwartej świadomości, że można to sobie zrobić [lalkę, scenografię – przyp. MJ]. [...] Nie wiadomo, czym to się może skończyć, ale żeby się dowiedzieć, czym to się może skończyć, to trzeba zacząć²⁶⁶.

Walny pracuje samodzielnie jako scenograf, wykonawca lalek, aktor i reżyser. Podobnie było przy *Hamlecie*²⁶⁷. W spektaklu pojawiają się trzy plany – lalki „napowietrzne” (Hamlet, którego korpus mocuje do troczków przy pasie, rękami prowadzi ręce i głowę lalki, zaś własnymi nogami – stopy lalki przyłączone są magnesami do butów animatora), marionetki w akwariach

²⁶³ Gary [Friedman], *Neville Tranter's Workshop at Silkeborg Festival*, op. cit.

²⁶⁴ Por. M. Janus, *Festiwal Teatru Lalek Arlekin im. Henryka Ryla* [w:] *Łódzkie festiwale teatralne. Historia i współczesność*, red: I. Jajte-Lewkowicz, Łódź 2021, s. 223-246.

²⁶⁵ Rozmowa autorki z Adamem Walnym z dn. 15.05.2015. W materiałach autorki.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ W. Shakespeare, *Hamlet*, reż., lalki A. Walny, Walny Teatr, premiera: 4.10.2010.

(dworzanie) i aktor w żywym planie jako Duch Ojca Hamleta (il. 34). Ta decyzja jest znacząca interpretacyjnie:

Fakt, że Duch Ojca i animator wszystkich lalek to jedna i ta sama osoba, jasno formułuje zasadę interpretacyjną sztuki Szekspira: oto całą intrygę napędza duch zmarłego, to on mściwie panuje nad losem zarówno udręczonego obowiązkiem zemsty syna, jak i wszystkich postaci²⁶⁸.

Także dwa plany lalkowe mogą zastanawiać. Szczególną uwagę, także ze względu na nowatorstwo formy, zwracają marionetki podwodne. Lalki zanurzone są w wielkich akwariach, podwieszone na krzyżakach wystających ponad powierzchnię wody. Ich ruch jest co prawda ograniczony, jednak wyraźny. Gdy mówią, z ich ust wydobywają się pęcherzyki powietrza. Są wyraźnie odrębne od głównego protagonisty. W programie spektaklu czytamy poetyckie uzasadnienie:

Co robią tu inne postaci? Poloniusz, Król, Królowa i inni. Jaka jest ich funkcja? Reprezentują świat materii izolowanej od Ducha – świat podwodny – od dłoni Ducha – animatora zależny. Tragedia Hamleta pociąga za sobą tragedię innych postaci dramatu. Hamlet mszcząc Ojca, z jego inicjatywy nie pozostawia nikomu złudzeń – obwinia każdego i każdemu wymierza sprawiedliwość²⁶⁹.

Zatem reżyser nie rozdziela w swojej interpretacji grania postaci Ducha Ojca Hamleta od bycia animatorem – obie te funkcje są dla niego równie ważne. Jednak to on, mimo izolacji, ma władzę nad podwodnym światem.

Walny jest eksperymentatorem. Prawie każdy jego spektakl to badanie możliwości nowych form. Swoje animanty wykonuje z różnych materiałów, gra w nietypowych przestrzeniach, szuka inspiracji literackich i pozaliterackich. Jego przedstawienia ewoluują – co jest ułatwione ze względu na bycie jedynym performerem na scenie. Nie musi z nikim ustalać zmian, bo jest jedynym twórcą.

Animanty w ręku solisty lalkarza pozwalają na budowanie wieloobsadowych spektakli. Zdarzają się oczywiście solowe popisy z jednym animantem, jak *Historia jednej lalki*²⁷⁰

²⁶⁸ H. Waszkiel, *Hamlet Adama Walnego*, „Teatr Lalek” 2011, nr 4, s. 33.

²⁶⁹ *Hamlet* [opis spektaklu], <https://walny-teatr.pl/2018/05/13/hamlet-2/> [dostęp: 23.11.2021].

²⁷⁰ *Isstoria odnoj kukly*, [*Historia jednej lalki*], reżyseria, wykonanie, lalka: W. Zakharow, Teatr 2KU, Tomsk.

Władimira Zakharowa z Teatru 2KU czy *Ginodrama*²⁷¹ Caroliny Khoury (il. 35), jednak są mniej popularne. Animant pozwala nie tylko na zagranie postaci nieosiągalnej dla danego performerera ze względu na jego warunki fizyczne (młody mężczyzna w teatrze aktorskim raczej nie będzie grał staruszki), ale też kilku postaci naraz. W teatrze jednego animatora w centrum stoi jego relacja z animantem, co jest często wykorzystywane i również stanowi o atrakcyjności tej formy.

TEATR DLA LALEK

Wykorzystanie animantów w przedstawieniu może znaleźć też uzasadnienie w tekście dramatycznym. Zdaniem Haliny Waszkiel dramaturgia dla teatru lalek obejmuje teksty „intencjonalnie lalkowe” oraz takie, w których realizatorzy dostrzegli „lalkowość” nieprzewidzianą przez autora²⁷². Ta pierwsza sytuacja bywa brzemienna w skutki:

Autorzy sztuk dla teatru lalek wiedzą, dla jakiego medium piszą i że lalki mogą wszystko. Dlatego nie obawiają się powoływać do życia Nońków i Kaszalotów (Guśniowska), Psanarratora (Jarosz), Bardzo Mądrej Książki (Walczak), anteny telewizyjnej o imieniu Antek (Prześluga) i dziesiątków innych przedziwnych tajemniczych Istnień. W teatrze lalek magia, dziwy i czary, sny, marzenia i wizje realizują się naprawdę i na tym polega jego siła, a także wyższość nad teatrem aktora, który nie może uciec od swojej cielesności²⁷³.

Nie wszystkie postaci w przytoczonym cytacie (np. antena Antek z *Grande Papa* Maliny Prześlugi) doczekały się swoich scenicznych realizacji. Zdarza się także, że reżyserzy nie korzystają z możliwości wykorzystania animantów i postaci abstrakcyjne, zwierzęce lub przedmioty grają aktorzy w kostiumach, jednak nie to stanowi przedmiot analizy.

W ostatnich kilkunastu latach powstało wiele atrakcyjnych tekstów pisanych z myślą o teatrze animantów. Pojawiło się wielu nowych autorów i, co ważniejsze, realizacje ich tekstów. Wśród najważniejszych wymienić należy Michała Walczaka, Roberta Jarosza, Malinę Prześlugę i Martę Guśniowską, choć lista ta mogłaby być znacznie szersza. Walczak i Jarosz są wykształconymi reżyserami, Prześluga i Guśniowska pracują także na stanowisku dramaturga.

²⁷¹ C. Khoury, *Ginodrama*, reż., wykonanie, lalka Carolina Khoury, premiera 2011.

²⁷² Por. H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, op. cit., s. 12.

²⁷³ H. Waszkiel, *Dramaturgia dla teatru lalek*, „Teatr Lalek” 2012, nr 4, s. 13.

Realizacje ich dramatów są różne – mieszają plan aktorski i lalkowy, korzystają z różnych technik lalkarskich, reżyserzy szukają nowych pomysłów na stylizacje i konwencje. Tym ciekawsza wydaje się sytuacja, w której reżyserii tekstu podejmuje się sam autor.

Debiutem reżyserskim Marty Guśniowskiej, już wówczas bardzo cenionej dramatopisarki, był spektakl *A niech to Gęś kopnie*²⁷⁴ (il. 36). Taka realizacja powinna być zgodna z autorskimi intencjami. Krytyczka pisała:

Co dla Guśniowskiej jest najważniejsze? Lalki. Odpowiedź nie zaskakuje, bo wielokrotnie przecież wspominała, że je kocha, a i krytycy zgodnym chórem twierdzą, że jej teksty przeznaczone są właśnie dla teatru lalek. Reżyserzy – również największy admiratorzy jej twórczości, jak zmarły niedawno Petr Nosálek – nawet jeśli sięgał po lalki, to na pierwszy plan właściwie zawsze wysuwali aktorów²⁷⁵.

Tytułowa Gęś poetka zapadła na depresję – ma kryzys twórczy, nie może spać, straciła apetyt, jest nieszczęśliwa. Gdy do sąsiedniego kurnika zakrada się Lis, postanawia zostać jego ofiarą, to jednak nie interesuje drapieżnika. Wyruszają w drogę do Wilka, który z pewnością zechce ją zjeść. Gęś po drodze poznaje różne sposoby na nadawanie sensu swojej egzystencji. Kreowane przez Guśniowską (zarówno w spektaklu, jak i dramacie) postaci przypominają raczej te z bajek ezopowych, a nie baśni. Zwierzęta mają liczne cechy ludzkie – mieszkają w domach, gotują obiady, a nawet parają się twórczością literacką. Ma to swoje odbicie w inscenizacji – animanty to niewielkie stolikówki. Wszystkie zwierzęta poruszają się na dwóch nogach jak ludzie, noszą eleganckie ubrania – stylizowane na dziewiętnastowieczne. Animatorzy są ubrani na czarno, chowają się w ciemności, dodatkowo osłaniając twarze kapeluszami.

Czy *A niech to Gęś kopnie!* nie mogłoby być zrealizowane bez animantów? Zapewne tak – jako widzowie jesteśmy przyzwyczajeni do zantropomorfizowanych, „gadających” zwierząt – aktorów w kostiumach lub z rekwizytem – znakiem postaci. Guśniowska swoją decyzją zabiera widzów do odrębnego świata – mającego swój rytm i styl. Wybór animantów to w tym wypadku wybór wynikający z preferencji estetycznych inscenizatorki i stanowi swego rodzaju manifest. Tak uzasadniała swój wybór:

²⁷⁴ M. Guśniowska, *A niech to Gęś kopnie!*, reż. M. Guśniowska, scen. i lalki J. Skuratova, Teatr Animacji w Poznaniu, premiera: 10.12.2014.

²⁷⁵ J. Czarnota, *Dramatopisarka i lalki*, „Teatr Lalek” 2015, nr 1, s. 28, 29.

Bo uwielbiam lalki – których paradoksalnie nie ma zbyt wiele we współczesnym polskim teatrze lalek, a szkoda. Dlatego postanowiłam zrealizować własny tekst dokładnie tak, jak został napisany – na lalki. Chciałam zrobić taki spektakl, jaki ja, jako dziecko niegdyś – i dziecko we mnie dziś – chciałabym oglądać. I myślę, że się udało – oba dzieciaki są bardzo zadowolone, a dziecko – jak powszechnie wiadomo – to widz najtrudniejszy²⁷⁶.

Skrajnie odmiennego odbiorcę mają inscenizacje dramatu noblistki Elfriede Jelinek *An Kōnigsweg*. Nawiązuje on do wyboru Donalda Trumpa na prezydenta Stanów Zjednoczonych Ameryki. W tekście pojawiają się odniesienia do mitów greckich, dramatów Shakespeare’a – pojawiają się postaci Leara, Ryszarda, Kreona i Edypa. Wykorzystanie animantów w jego realizacjach jest jednak uzasadnione obecnością postaci bardzo ważnych dla amerykańskiej (ale chyba nie tylko) popkultury – Muppetów. To spotworniałe sieroty po Jimie Hensonie – przegrany *american dream*. Na scenie pojawiają się oślepieni (utrata wzroku to ważny motyw w dramacie) Kermit, Gonzo, Miss Piggy i Dwaj Staruszkowie – Statler i Waldorf. Ci ostatni zwykle komentowali akcję *Muppet Show* z teatralnego balkonu, teraz są na samym dole, w zapadni.

Dramat doczekał się kilku inscenizacji, jednak reżyser wersji austriackiej Nikolaus Habjan²⁷⁷, uczeń Nevilla Trantera, postanawia wyjść poza propozycję dramatopisarki (il. 37). Głos ze sceny informuje, że „lalka jest bardziej ludzka niż grupa aktorów” – i to faktyczna dewiza tego spektaklu. W otwierającej spektakl scenie widzimy trzy Elfriede Jelinek – trzy aktorki animują trzy manekiny zrobione na podobieństwo pisarki. Ich ruchy są sformalizowane, równe – bardzo rytmiczne. W spektaklu pojawia się też ważna synekdocha – Donald Trump długo odgrywany jest przez same włosy Trumpa, znanego przecież z charakterystycznej, raczej dziwacznej fryzury. Inne jego wcielenie, animant-pałuba przedstawiająca Trumpa przez długi czas leży nie ruszana, ale jest podmiotem sceny nie mniej niż wtedy gdy podlega animacji. W innej scenie aktor w masce Trumpa animuje lalkę Trumpa, ze sceny słyszymy, że „Król ukazuje swoją prawdziwą twarz”. Trudno powiedzieć, który z nich miałby być prawdziwym. Może obaj są równie fałszywi i są uwikłani w manipulację? Habjan nie poprzestaje na rozmaitych metaforach, typowych dla teatru animacji. Korzysta też z możliwości bycia dosłownym. W scenie oślepienia animantom dosłownie można wyłupić oczy. Interesujące są

²⁷⁶ H. Waszkiel, *Wybrałam lalki*, „Teatr” 2015, nr 9 [on-line] <https://teatr-pismo.pl/5221-wybrałam-lalki/> [dostęp: 28.11.2021].

²⁷⁷ E. Jelinek, *An Kōnigsweg*, reż. N. Habjan, lalki N. Habjan i M. Mainl, Landestheater Niederösterreich, premiera: 16.03.2019, streaming on-line 9.05.2020.

wizualne nawiązania do filmu noir. Zmęczona historią i sytuacją Jelinek potrzebuje nowego ciała. W teatrze animantów jest to przecież możliwe. Animatorzy w spektaklu pełnią również funkcję antycznego chóru i tłumaczą niejasne wypowiedzi swoich postaci.

Am Königsweeg zachęca inscenizatorów do skorzystania z animantów dlatego, że wśród postaci znalazły się kultowe muppety. Jak pokazała praktyka – tematyka dramatu Jelinek może także zostać w interesujący sposób przedstawiona za pomocą metafor, synekdoch, ale też dosłowności możliwych dzięki zastosowaniu animacji i narracji wizualnej.

WŁASNE ŚWIATY

Wiele interesujących realizacji spektakli teatru animantów powstało jedynie luźno nawiązując do bazy literackiej lub w ogóle bez niej.

Duda Paiva pracując nad jednym z ważniejszych swoich spektakli – *Bękart!*²⁷⁸ korzystał bardzo luźno z *Wyrwacza serc* Borisa Viana. Bohater przedstawienia to zagubiony artysta, który próbuje znaleźć wyjście z gruzów istnienia. W spektaklu przedstawionych jako wielki śmietnik, na którym władzę dzierży pokraczna para staruchów. Do legendy przeszła scena tańca Paivy ze staruchą, której performer udziela swoich nóg (il. 38). Uwagę zwraca też jednoczesna animacja obydwu animantów. Paiva korzysta z metalowego prostopadłościanu, do którego mocuje lalki za pomocą magnesów. Każda z postaci – jego bohater, starucha i staruch – ma odmienny rytm poruszania się, inny głos. Postaci lalkowe są zrośnięte z animatorem, ale mogą w związku z tym też podejmować z nim szczególną walkę, podejmować próby uniezależnienia się. Właśnie stosunki między animantem i animatorem wydają się w propozycji Paivy szczególnie interesujące.

Duda Paiva to tancerz, który wybrał animanty. Jest wierny jednemu materiałowi o zaskakujących właściwościach – lateksowej gąbce. Jest ona bardzo lekka i elastyczna. Pozwala też się bardzo kompresować, co jest często wykorzystywane na scenie: malutka, nieokreślona kulka rozrasta się w dużą postać. Poszczególne animanty są rzeźbione z całych bloków materiału, nie mają łączeń. W ciągu kilkunastu lat pracy doskonalił charakterystyczną estetykę form, z którymi występuje. Tak pisano o postaciach z *Bękart!*:

²⁷⁸J. Ivanc wg B. Viana, *Bękart ! (Bastard!)*, koncept, choreografia i wyk. D. Paiva, reż. P. S. Norton, lalki D. Paiva, J. Barnard, Duda Paiva Company koprodukcja Dance 2011/Korzo Productions i Festival Mondial des Théâtre des Marionnettes Charleville-Mézières 2011, premiera 2011.

Jedna lalka to zgrzybiały starzec, nagi, jedynie w skąpych slipkach. Druga to starucha z wyeksponowanym obwisłym biustem, bez nóg, w krótkiej spódnicy, bez majtek. Nagość brzydkich ciał w teatrze Dudy szokuje, gdyż jesteśmy przyzwyczajeni do nagości ciał upiękuszonych, atakujących nas zewsząd – z reklam, billboardów, kolorowej prasy, kina i telewizji. Sztuki plastyczne i teatr, a zwłaszcza performanse, od dawna upominają się o dowartościowanie estetyki brzydoty, teatr lalek zaś zawsze hołubił brzydali, od garbatego i brzuchatego Puncha, przez niezliczone monstra, smoki i demony, robale i szczury, po groteskowo naśladowane ludzkie ciało. Warto zauważyć, że w miarę trwania przedstawień Paivy początkowa rezerwa lub wstręt mijają, a gąbczęści bohaterowie zyskują sympatię widzów²⁷⁹.

Forma animantów zmienia się pod wpływem podejmowanej tematyki. Bardziej jest to widoczne w spektaklach przygotowywanych w teatrach repertuarowych. W *Fasadzie*²⁸⁰ (il. 39), debiucie instytucjonalnym, wystarczającą nowością była praca z zespołem aktorskim. Jednak w późniejszych *Opowieściach z niepamięci*²⁸¹ z Poznania czy *Złotym koniu*²⁸² z Rygi formy zmieniały się tak, by bardziej służyć potrzebom spektaklu.

Fabula *Opowieści z niepamięci* jest okazją do zaprezentowania postaci wywodzących się z prasłowiańskiej mitologii – Kłobuka, Płanetnika, Baby, Jędzy i Bezkosta. Ich wygląd jest inspirowany ilustracjami z *Bestiariusza słowiańskiego* Pawła Zycha i Witolda Vargasa (il. 40).

Złoty koń jest przedstawieniem dla dorosłych, choć jego literacką bazę stanowi baśń klasycznego pisarza łotewskiego Rainisa (właśc. Jānis Pliekšāns). Spektakl Paivy to luźna adaptacja historii zmagania związanych z obudzeniem zaklętej królowny zamkniętej w kryształowej trumnie na szklanej górze. Całość została przeniesiona na szachownicę, sprowadzona do gry między dobrem a złem. Na polach gry stoją lalki – połówki postaci (il. 41). Animatorzy przypinają sobie ich korpusy do boku, co wymusza na nich określone sposoby przemieszczania się po scenie. Marek Waszkiel komentował:

²⁷⁹ H. Waszkiel, *Tańczący z lalkami*, „Teatr” 2012, nr 4 [on-line] <https://teatr-pismo.pl/4115-tanczacy-z-lalkami/> [dostęp: 10.11.2021].

²⁸⁰ *Fasada*, reż., lalki D. Paiva, scen., współpraca reż. P. S. Newton, Białostocki Teatr Lalek w koprodukcji z Duda Paiva Company, premiera: 13.04.2007.

²⁸¹ M. Prześluga, *Opowieści z niepamięci*, reż. lalki D. Paiva, Teatr Animacji w Poznaniu, premiera: 23.11.2016.

²⁸² M. Gricmanis wg Rainisa, *Zelta Zirgs [Złoty koń]*, reż. lalki D. Paiva, Latvijas Leļļu teātra, Ryga, premiera: 24.11.2017.

Pomysłowość i oryginalność Paivy wiąże się nie tylko z koncepcją samej konstrukcji lalki, będącej połową „człowieka” (przypomina się natychmiast *Wicehrabia przepołowiony* z lalkami Joanny Braun sprzed lat w bielskiej Bianialuce). Lalki są z jednej strony Paivowskie, z drugiej – zupełnie inne. Specyficzny jest też sposób animacji. W znakomitej scenie balu profile lalek sklejonych z animatorami, także poruszającymi się w profilu, budują jakby klimat Kantorowskiego *dance macabre*. Okrutne unicestwienia pokonanych figur wciskają w fotel: urwana głowa lalki zaplątanej we własny język, wyrywane ręce czy nogi, „zjadane” serca bohaterów to przerażający obraz bezwzględności reguł gry na szachownicy życia i ludzkich zachowań zarazem. Unicestwienie dokonuje się bezustannie, tyle że lalka Paivy może to pokazać²⁸³.

Połowy lalek okazują się zdolne do połączenia – co daje efekt symboliczny – „sceniczny, lalkarski i magiczny zarazem²⁸⁴” – jak napisał Waszkiel.

Każdorazowo Duda Paiva korzysta z animantów po to, żeby powołać do życia postaci i ich niezwykle światy: maszkarony z weneckiej kamienicy schodzące między jej mieszkańców (*Fasada*), słowiańskie demony (*Opowieści z niepamięci*) czy mieszkańców bardzo podzielonego królestwa (*Złoty koń*). Nawet wysypisko z *Bękarta!*, mimo swojego realizmu (na scenie faktycznie leży sterta śmieci), zdaje się być przestrzenią odrębną – artysta grany przez Paivę nie może z niego tak po prostu wyjść i wrócić do domu. Plastyka i ruch są nierozzerwalne:

Mówiąc o lalkach, myślimy o różnych formach i materiałach, o papier mâché, drewnie itd. Lalka jest jak swoista ‘skrzynka pamięci’, którą budujemy, kreujemy. Dla mnie najciekawsze i najbardziej rewolucyjne jest to, że możemy wykreować inny rodzaj ciała, stworzyć personę, postać, i możemy z nią wejść w dialog, zadawać pytania, obserwować, iść krok w krok za nią, ‘czytać’ ją jak książkę. Może to się musi bardziej wykryształizować. Chciałbym kiedyś napisać właśnie o tym. O rozwoju aktora poprzez lalkę. Obecnie najbardziej nowoczesne kierunki sztuki są silnie związane z dekonstrukcją życia. Jest mnóstwo dekonstrukcji właśnie. Tymczasem mnie interesuje dawanie życia, konstrukcja, a nie dekonstrukcja²⁸⁵.

Praca z animantem jest dla Paivy przestrzenią wolności:

²⁸³ M. Waszkiel, *Golden Horse*, „Teatr Lalek” 2018, nr 1, s. 36.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Służę lalkom. Z Dudą Paivą rozmawiała Halina Waszkiel*, „Teatr” 2017, nr 3, s. 76.

Abstrakcyjny ruch czy taniec ukazuje inne, bardziej poetycki aspekt lalek. Wówczas konkretna historia nie jest już potrzebna. Lalkarstwo fizyczne [physical puppeteering] fascynuje mnie, bo jest celebrazją wolności wyrazu. Kiedy animator rozumie mechanizm ruchu danej lalki, tworzą razem żywą strukturę która ma swoje odrębne życie. Dobra lalka jest z natury anarchistyczna i buntownicza, nazywam ją terrorystą teatru zburzonej czwartej ściany. Życie przychodzi w nieładzie, spada jak lawina na lalkę – zważywszy na to, jak krótkim życiem ona dysponuje. To dlatego czas spektaklu [show time] jest tak bardzo istotny. Wtedy właśnie, w tym punkcie, przed ludźmi on/ona/ono walczy o więcej życia – wiedząc, że to skończy się gdy kurtyna opadnie²⁸⁶.

Budowanie nowych światów to marzenie osób o wielkiej wrażliwości i wyobraźni. W teatrze sięgają oni po nieograniczone możliwości animantów. Zupełnie inną drogę dojścia do pracy z kreacją nowych czasoprzestrzeni miał Michael Vogel. Jako absolwent lalkarstwa (Studiengang Figurentheater) Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Stuttgarcie uczył się sztuki marionetki od jej mistrza Albrechta Rosera. Roser specjalizował się w estradowych numerach, ich gwiazdą był klaun Gustaf. Jest to ważne o tyle, że wiele spektakli Vogla ma niejawnie estradową formułę. Zarówno *Spleen*²⁸⁷ jak i *Songs for Alice*²⁸⁸ to spektakle afabularne. Przestrzeń na scenie zdaje się być niegotowa, trochę nie wiadomo czy nie znaleźliśmy się za kulisami. Widzimy stojaki z lalkami, kostiumami i wiele dziwacznych przedmiotów. Z boku jest stanowisko Charlotty Wilde – wykonawczynie muzyki (w *Songs for Alice* towarzyszy jej także Johannes Frisch).

Spleen inspirowany jest twórczością Charlesa Baudelaire’a, co nie pozostaje bez wpływu na epizodyczność sytuacji scenicznych. Słyszymy nagrania dziecięcych głosów czytających fragmenty z tomu *Paryski spleen. Poematy prozą*. Na scenie Śmierć grająca na skrzypcach owija się wokół nogi swojego animatora (il. 42). To marionetka o klasycznej

²⁸⁶ Rozmowa autorki z Dudą Paivą z 23.10.2018. W materiałach autorki.

²⁸⁷ Wg Ch. Baudelaire’a, *Spleen*. Charles Baudelaire. *Poems in Prose*, reż. H. Mannes, lalki M. Vogel, Figurentheater Wilde & Vogel w koprodukcji z FITZ! Zentrum für Figurentheater Stuttgart i Lindenfels Westflügel Leipzig, premiera: 25.10.2006.

²⁸⁸ L. Carroll, *Songs for Alice*, reż. H. Mannes, lalki M. Vogel, Figurentheater Wilde & Vogel w koprodukcji z FITZ! Zentrum für Figurentheater Stuttgart i Lindenfels Westflügel Leipzig, premiera: 10.2011.

konstrukcji przejętej od Rosera tzw. Kopf- und Handmarionette²⁸⁹ (por. il. 10). Wzbogacona jest jednak o elementy trickowe – może na przykład pokazać język. Vogel zaburza klasyczną formę – nie poprzestaje na korzystaniu z krzyżaka – łapie bezpośrednio za smyczek i tak gra (nomen omen) już bez pośredników. Paradoksalnie, Śmierć zaczyna swoje życie od wdechu. W wielu scenach pojawiają się marionetki żab – jedna z nich finalnie zostaje zawieszona na księżycu – być może to daleka reminiscencja kultowej sceny z *Muppet Show* z Kermitem Żabą śpiewającym serenadę przy świetle księżyca. Vogel – animator wchodzi w liczne interakcje z postaciami. Duchy absyntu – zmechanizowana kukła, marionetka i pyskówka osaczają lalkarza: ta pierwsza ląduje na jego głowie, pozostałe zajmują ręce. W opętańczym rytuale doprowadzają swoją ofiarę do próby samobójczej. Vogel chce powiesić się na krawacie co powoduje, że jest w szczególny sposób połączony z kukłą nadal umieszczoną na jego głowie. Powstała kompozycja zmusza do pytania: czy demoniczna postać jest animowana przez aktora czy to już on przez nią? Krytyczka komentowała:

To żywe postaci, choć wyglądają jak strupieszale warianty żywego stworzenia. Vogel delikatnie trąca coś, co przed chwilą leżało porzucone niczym kawałek brudnej szmatki. A szmatka rozwija się w postać, podnosi ze znużeniem, cała emanuje zmęczeniem. – No czego ten Vogel ode mnie chce... – zdaje się mówić. I na ten moment – iskry biegnącej między animatorem a lalką – można w przypadku Vogla patrzeć godzinami. W jego teatrze bowiem nie sama fabuła jest istotna, ale moment ożywienia materii w mistrzowski sposób. To moment, który staje się chwilą wyjątkową, niczym prastary obrzęd²⁹⁰.

Praca Vogla jest interesująca ze względu na pojawiające się w niej nowatorskie, choć proste rozwiązania: zawieszona żaba żyje dlatego, że porusza nią mechanizm zegarowy. Ważne są również niewielkie drgania postaci wynikające z nieustannego ruchu liny, na której zawieszony jest ten animant. Jest to także wywołane przez ruchy samej lalki.

²⁸⁹ To podstawowa forma marionetki, którą poznają studenci lalkarstwa Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Stuttgarcie. Jej konstrukcja nie przewiduje poruszania nogami, więc większość marionetek tego typu ich po prostu nie posiada – często ich kostium to długie suknie. Marionetka ta, w wersji Albrechta Rosera, ma dwie lub trzy nitki odpowiedzialne za ruch każdej z dłoni, co powala na ich bardzo precyzyjne ruchy.

²⁹⁰ M. Żmijewska, *Spleen i strupieszale kawalki materii. Magicznie ożywione*, „Gazeta Wyborcza. Białystok” 2017, 25.06, [on-line], <https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,22009532,spleen-i-strupieszale-kawalki-materii-magicznie-ozywione-zdjecia.html> [dostęp: 26.11.2021].

Także *Songs for Alice* (il. 43) może budzić ambiwalencję u miłośników scenicznego minimalizmu:

Dookoła chaotyczny panoptikon nieużywanych postaci, jakieś maszyny, które wydają dźwięki, krótko mówiąc: śmietnik z rekwizytami. Ale kiedy Vogel zdejmuje lalkę [Figur] z haczyka, zaczyna ona żyć. Niezależnie od tego, czy jest to Kot z Cheshire, Biały Królik, czy wszystkie inne postacie fantastyki Carrolla, rzadko są tak pełne charakteru, jak tutaj. Ale na tej scenie nie ma też nieszkodliwych, dziecięcych postaci. Są postaciami z charakterem, z ich ciemnymi stronami, z wymaganiami, przed którymi niejeden gracz musi się ugiąć. A Michael Vogel udowadnia, że jest trenerem tych różnorodnych postaci. Do tego dochodzi muzyka, tak pełna charakteru jak bohaterowie, czasem wpadająca w ucho, czasem wyczerpująca, ale zawsze zniewalająca²⁹¹.

Zarówno *Spleen*, jak i *Songs for Alice* przywodzą na myśl gabinet osobliwości. Lalki Vogla są turpistyczne, dziwne. W ruchu nabierają jednak wdzięku. Lalkarz buduje światy – wypełnia je gratami, pozytywkami i nakręcanymi zabawkami. Sam próbuje się ulalkowić – zakładając maski, strojąc miny, przybierając dziwaczne pozy.

Nawiązania do freak-show pojawiają się także w spektaklu *Baldanders*²⁹² Marcinów Bikowskiego i Bartnikowskiego (il. 44). Artyści, inspirując się prozą Jorge Luisa Borgesa, Rolanda Topora i Edgara Allana Poea prezentują na scenie zadziwiające show:

Do przybyłych [...] zwraca się aktor, a w zasadzie aktorzy, bowiem Marcin Bartnikowski animuje głowę lalki przyczepioną do barków. Po chwili Dwugłowy odsłania krwistą zasłonę klatki i oglądamy demona Baldandersa (Marcin Bikowski). Obaj młodzi lalkarze wyprowadzili na scenę bestiariusz z „Zoologii fantastycznej” Borgesa. Przed naszymi oczami staje więc zastęp potworów, w które wciela się demon. Na widowni wyczuwalne jest napięcie. Ogromnym plusem spektaklu jest też wykorzystanie różnych technik grania lalką. Jest mały, kłótlivy robal (umieszczony na palcu), mieszkanić kieszeni Baldandersa, co i raz go ostrzegający. Jest niezmiernie brzydka kobieta (umieszczona na ręce aktora), która toczy z Baldandersem swoisty pojedynek. Bikowski animuje ją perfekcyjnie. Ona

²⁹¹ A. Bauer, *Eine sichere Reise ins Land der Fantasie. Wilde und Vogel im Fitz mit „Songs for Alice”, „Ludwigsburger Kreiszeitung“* 2011, 12.11, [on-line] https://www.fitz-stuttgart.de/pr_presseartikel/eine-sichere-reise-ins-land-der-fantasie/ [dostęp: 30.11.2021].

²⁹² M. Bartnikowski, *Baldanders*, reż. M. Bikowski, Kompania Doomsday, premiera: 7.10.2006. W 2009 roku Kompania Doomsday podzieliła się na dwie grupy – Teatr Malabar Hotel (w tej grupie działają Bartnikowski i Bikowski – nadal utrzymują przedstawienie w repertuarze) oraz Grupę Coincidentia.

z nim tańczy, wiruje, flirtuje. Jest wreszcie skrzynka z kilkoma rozmawiającymi ze sobą głowami²⁹³.

Tytułowy Baldanders to demon, który przejmuje ciała innych istot. Bikowski sam siebie dzieli na strefy wpływów – aby odegrać nie samego demona, ale jego wraz z jego ofiarami. Każda ręka to jeden bohater. Lalkarz mówi kilkunastoma głosami, dzięki niewielkim zabiegom zmienia swoją postać. Raz jest starym olbrzymem i wypełnia sobą całą klatkę sceny, kiedy indziej redukuje się do palca. Łukasz Drewniak uznał tę propozycję za nowatorską:

Cieszę się z [...] bajek dla dorosłych, makabresk z pogranicza jawy i snu, gdzie nic nie jest takie, jak się wydaje, które uczą aktora i widza niedopowiedzeń, skoków emocjonalnych, innego montażu scen w głowie. Wygląda na to, że polski teatr zmęczył się "realizmem osiedlowym" i czas na sceniczne antidotum. Zresztą bajka zawsze wyprzedza rzeczywistość. Opowieść grozy dopiero zapowiada to, czego możemy się bać, co może nas dopaść. Ale bywają sytuacje, kiedy rzeczywistość przegania najdziwniejszą nawet makabreskę. Bójcie się, drodzy państwo. Bójcie²⁹⁴.

Niezwykłość świata powołanego do życia w *Baldandersie* wynika nie tylko z ciekawej plastyki, czy wybitnego aktorstwa. Spektakl budowany jest na zasadzie skojarzeń i przeciwieństw – nie służy przedstawieniu tekstu, jego logika jest zupełnie inna. To logika intuicji i emocji, a nie ta wypływająca z rozumowego oglądu świata. Marcin Bikowski w swojej pracy magisterskiej tak opisywał ten sposób pracy:

[R]efleksja obejmuje zakres działań współczesnego teatru ożywionej formy, gdzie wkraczają dynamiczne obrazy życia psychicznego, choć do tej pory lalce przypisywano raczej możliwość ekspresji zachowań wewnętrznych. Praca niniejsza będzie próbą przyjrzenia się efektom zmagania artystycznych kilku twórców teatru ożywionej formy. Artystów wykorzystujących zasadę asocjacji w procesie budowy dzieła teatralnego. Aspekt używania luźnych skojarzeń w tworzonych dziełach nabierze racji niezbędnego instrumentu dla definiowania indywidualnych doznań i kreowania świata scenicznego²⁹⁵.

²⁹³ K. Mścichowska, *Lalka, tudzież człowiek*, „Teatr” 2008, nr 2, [on-line] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/53065/lalka-tudziez-czlowiek>, [dostęp: 24.11.2021].

²⁹⁴ Ł. Drewniak, *Inwazja makabreski*, „Przekrój” 2007, nr 22.03, [on-line] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/36962/inwazja-makabreski>, [dostęp: 24.11.2021].

²⁹⁵ M. Bikowski, *Teatr zwielokrotnionego aktora. Asocjacyjny sposób budowania przedstawień w teatrze ożywionej formy*, praca magisterska, Białystok 2006, maszynopis, s. 4.

Wielu współczesnych lalkarzy – solistów lub działających w małych zespołach zdaje się korzystać z tego sposobu. Gdy twórców jest mało i są w całości odpowiedzialni za swoje spektakle (czyli zbliżają się do Craigowskiego ideału artysty teatru) jest to możliwe. Animator zna swoje animanty „od podszewki”, gdyż uczestniczył w ich powstawaniu. Odpowiedzialność za różne tworzywa przedstawienia teatralnego nie jest łatwa, jednak pozwala na osiągnięcie interesujących, spójnych efektów.

MARTWOTA MANEKINA

Paweł Stangret zdefiniował manekina w następujący sposób: „Antropomorficzna figura na scenie, przez imitację człowieka bliska lalce. W nowoczesnych koncepcjach teatru manekin traktowany bywa na równi z aktorem, jako jego partner lub jako zastępujący go obiekt sceniczny”²⁹⁶.

Manekiny pojawiają się licznie w prozie XIX i XX wieku: w opowiadaniach E.T.A. Hoffmana, elektromanekiny znajdziemy u Tytusa Czyżewskiego, czasem znajduje to wyraz już w tytułach jak *Bal manekinów* Bruno Jasińskiego, czy *Traktat o manekinach* Brunona Schulza. Manekiny reprezentują obawy przed rozwojem techniki, która może zagrozić człowiekowi. Bywają też wykorzystywane w teatrze – na przykład w spektaklach Tadeusza Kantora, Józefa Szajny, Leszka Mądzika, Krzysztofa Warlikowskiego czy Janusza Wiśniewskiego i w sztukach plastycznych – m. in. u Hansa Bellmera, Władysława Hasiora, surrealistów – Salvadora Dalego, Man Raya, ale też współcześnie – jak w pracach Patricii Piccinini i Rona Muecka.

Manekin i animant są sobie bardzo bliskie. Oba są imitacją człowieka. Zwykle manekiny zachowują prawdziwe proporcje i rozmiary. Sceniczne zastosowanie manekina nie zawsze jednak zawiera w sobie elementy nadawania pozorów życia. Mimo swojego podobieństwa, rozsadza definicję animanta.

²⁹⁶ P. Stangret, *manekin* [hasło] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, [on-line] <https://encyklopediateatru.pl/hasla/255/manekin> [dostęp: 28.11.2021].

Manekiny są niemal znakiem rozpoznawczym twórczości Tadeusza Kantora. Pojawiają się w *Umarłej klasie*²⁹⁷, *Wielopolu, Wielopolu*²⁹⁸, a manekin-sobowtór samego artysty w *Nigdy już tu nie powrócę*²⁹⁹. Ich obecność wiąże się z tematem śmierci – przewodnim tematem jego późnych prac określonych jako Teatr Śmierci.

Każda postać w *Umarłej klasie* to bioobiekt – połączenie aktora i przedmiotu³⁰⁰ (il. 45). Justyna Michalik opisywała ten spektakl:

Nieustannie powracał początkowy, nieruchomiejący obraz uczniów (lub manekinów) w szkolnych ławkach – jakby zmaterializowane i wyjęte z przestrzeni pamięci, umarłe wspomnienie, klisza przeszłego czasu. Na znak Kantora Uczniowie-Staruszkowie co jakiś czas podejmowali próby ożywienia tego rodzaju klisz, odegrania innych, istniejących wcześniej ról czy sytuacji dramatycznych – zaczerpniętych z historii, mitologii czy literatury. Nigdy jednak nie udawało im się odegrać ich do końca. Pod wpływem działania jakiejś odgórnej, arbitralnej siły – lub ingerencji samego Kantora – zmuszani byli powracać do ławek i zastygać na powrót w konwencjonalnych, uczniowskich pozach³⁰¹.

Komentując *Umarłą klasę*, Kantor pisał o manekinie:

[...] zgadza się z moim przekonaniem coraz mocniejszym, że życie można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU. MANEKIN w moim teatrze ma stać się MODELEM, przez który przechodzi silne odczucie ŚMIERCI i kondycji Umarłych. Modelem dla Żywego AKTORA³⁰².

²⁹⁷ T. Kantor, *Umarła klasa*, reż. i scen. T. Kantor, Teatr Cricot 2, premiera: 15.11.1975. Rejestracja: *Umarła klasa*, realizacja A. Wajda, TVP, 1976.

²⁹⁸ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, reż. i scen. T. Kantor, Teatr Cricot 2, premiera: 23.06.1980. Rejestracja: *Wielopole, Wielopole*, realizacja S. Zajączkowski, OTV – Kraków 1983.

²⁹⁹ T. Kantor, *Nigdy już tu nie powrócę*, reż. i scen. T. Kantor, Teatr Cricot 2, premiera: 23.04.1988. Rejestracja: *Nigdy już tu nie powrócę*, realizacja A. Sapija, TVP S.A. 1990.

³⁰⁰ Por. P. Stangret, *bioobiekt* [hasło] *Encyklopedia Teatru Polskiego* [on-line] <https://encyklopediateatru.pl/hasla/254/bio-obiekt> [dostęp: 15.11.2021].

³⁰¹ J. Michalik, *Umarła klasa. Opis przedstawienia* [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego* [on-line], <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20364/umarla-klasa> [dostęp: 15.11.2021].

³⁰² T. Kantor, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, t. 2, Wrocław-Kraków 2004, s. 18.

Uwagę czytelnika zwraca opozycja żywe – martwe. Jest niezwykle ważna w rozważaniach o sile animanta zawieszonego przecież między życiem a śmiercią. Dlatego też trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy Kantorowskie manekiny można uznać za animanty.

Martwota zestawiona z życiem powtarza się jako motyw w następnych spektaklach Kantora. Maszynę śmierci z *Wielopola*, *Wielopola* zrobiono z łóżka – leży na nim aktor, ale po przekręceniu korby ukazuje się manekin – wykonany na jego podobieństwo. Tadeusz Kornaś komentował:

Manekin na łóżku niewątpliwie „nie żyje”. Nie jest żywy, więc niczego nie udaje. Ale czy jest martwy? Czy martwe może być coś co nigdy nie żyło? Kto lepiej gra śmierć? Aktor czy manekin? Kantor z premedytacją każe aktorom kolejne razy kręcić korbę. Rodzina lamentuje znów nad aktorem **grającym** martwego, to znów nad nieożywionym manekinem **podszuwającym się** pod zmarłego³⁰³.

Później ten martwy-nieżywy manekin jest krzyżowany – uśmiercany (il. 46). To sytuacja paradoksalna – martwy przedmiot (manekin) chce być namiastką martwego człowieka, ale zestawiony jest z aktorem (żywym), który również chce go odegrać. Niewątpliwie prawdziwa martwota i martwota odegrana mają odmienne walory. Zestawione razem wzmacniają się. Wchodzą w relację:

Całą twórczość teatralną Tadeusza Kantora sprowadzić można do niezwykle konsekwentnego procesu antagonizowania pomiędzy przedmiotem a istotą ludzką. Deprecjacja tożsamości aktora oraz tłamszenie wszelkich przejawów indywidualizmów w Teatrze Śmierci osiągnęły jednocześnie swój zenit i klęskę. Paradoks tego zjawiska polega na tym, iż w konsekwencji stworzenia specyficznego bio-obiektu: aktor i jego manekin, a więc osiągając zenit manipulacji ludzką istotą, Kantor uczynił z niej rodzaj pomostu pomiędzy światem materialnym a światem metafizycznym. A przecież na antagonizmie tych dwóch podmiotów opierał wszelkie swoje dotychczasowe artystyczne poszukiwania. Prowokująca dotąd dychotomia natury ludzkiej uznana została za miarę wielkości jej istoty³⁰⁴.

I tak Kantorowski manekin, bliski lalkarzom, okazuje się być antyanimantem. Martwym przedmiotem, sprawczym swoją martwotą, a nie przejawami życia. To podejście otwierające

³⁰³ T. Kornaś. *Niektóre manekiny Kantora*, „Teatr Lalek” 2019, nr 3-4, s. 19.

³⁰⁴ M. Koch-Butryn, *Aktor i jego manekin*, „Teatr Lalek” 2001, nr 2, s. 5.

nowe drogi twórcze, pozwala na dogłębne przyjrzenie się podstawowej opozycji zawartej w fenomenie animanta.

Badacze teatru lalek za interesujące dla siebie uznali także prace Józefa Szajny:

Ta intensywna gra znakami poprowadziła Szajnę w kierunku groteski, a następnie surrealizmu. I tak, w *Radości z odzyskanego śmietnika* mamy „manekinowy teatr wielkich marionetek”. W tym duchu działają też żołnierze w drucianych szermierczych maskach. Jeszcze więcej elementów „nieosobowych” w przedstawieniu *Leonce i Lena* Georga Büchnera w Teatrze Dramatycznym (1962). Niektóre postaci miały po dwie pary rąk, a rozczapierzone dłonie groziły z sufitu. Łóżko z wystrzępioną kapą i długim trenem zjeżdżało z góry. Cztery maszkary, niby strachy na wróble, tyle że zrobione z drutu, sprężyn, kół zębatach i blachy, towarzyszyły aktorom. Karnawałowe głowy-maski księcia Leonce i księżniczki Leny zmieniają proporcje ciała. Czysty teatr lalek³⁰⁵.

Za najważniejszy spektakl Szajny uważa się *Replikę*³⁰⁶, posiadającą kilka wersji powstałych w latach 1969–73 (il. 47). Odnosił się do obozowych doświadczeń artysty, ale też krytykował współczesność – również deformowaną śmiercią i nieszczęściami. To spektakl nasycony metaforami przywołanymi głównie za pośrednictwem przedmiotów:

Niektóre manekiny są tak skonstruowane, że lekko popchnięte, jakby ożywają – zaczynają wykonywać samodzielne monotonne ruchy, wydając przy tym różne dźwięki; szelesty, szmery, skrzypienia. Na podobieństwo tych manekinów charakteryzowani są bohaterowie Szajny (kostium, ruch, charakteryzacja). Między kukłą a człowiekiem postawiony jest znak równości. Bezwolność ludzi-kukieł sankcjonuje istnienie przemocy i zła, które uosobione są w protezoidalnym manekinie³⁰⁷.

Wśród obiektów uwagę zwracały różnego rodzaju maski, także takie utkane z bandaży, ale przede wszystkim świat butów, który określał kondycję egzystencjalną człowieka³⁰⁸. W twórczości Szajny pojawiają się nie tylko manekiny i elementy ciała, ale też ważne przedmioty. Współgrają z aktorami, nie ma tu jasnej hierarchii ważności, wszystkie elementy są tak samo fragmentami kompozycji. Martwota przedmiotów przechodzi na aktorów. Z całą

³⁰⁵ H. Jurkowski, *Józefa Szajny droga do języka przedmiotów*, „Teatr Lalek” 2002, nr 2-3, s.3.

³⁰⁶ J. Szajna, *Replika IV*, reż. i scen. J. Szajna, Teatr Studio w Warszawie, premiera: 8.10.1973, Rejestracja (Teatr TV): *Replika*, realizacja K. Buchowicz, premiera 23.03.1988.

³⁰⁷ B. Kowalska, *O plastyce Szajny* [w:] *Józef Szajna i jego świat*, Warszawa 2000, s. 34.

³⁰⁸ Por. H. Jurkowski, *Józefa Szajny droga do języka przedmiotów*, *op. cit.*, s. 5.

pewnością działalność artysty można zaliczyć do teatru plastycznego, czy, zgodnie z określeniem samego reżysera, do „teatru narracji plastycznej”³⁰⁹.

Kantor i Szajna wywarli duży wpływ na polski (i nie tylko) teatr. Gdy na scenie pojawiają się manekiny często traktuje się to jako odniesienie do wielkich poprzedników. Wielu reżyserów nie boi się tych nawiązań. Krzysztof Warlikowski z pewnością był ich świadomy wykorzystując manekiny w *(A)pollonii*³¹⁰ z 2009 roku.

Łukasz Drewniak stwierdził, że przestrzeń stworzona przez Małgorzatę Szcześniak nie jest zbyt bogata, „[s]ą tylko jakieś szkice, punkty podparcia dla aktora – stół, manekin, metalowe rusztowanie”³¹¹. W spektaklu pojawiają się dziecięce manekiny (il. 48) – możliwe, że są to *ready made objects* – manekiny ekspozycyjne, wykorzystywane w sklepach odzieżowych, a nie artefakty przygotowane przez pracownię. Scena z ich udziałem otwiera monumentalne widowisko:

Spektakl rozpoczyna się w chwili, gdy do usadzonych na ławie lalek-dzieci dosiadają się aktorzy: Małgorzata Hajewska-Krzysztofik i Maciej Stuhr. Lalki są trzy, naturalnych rozmiarów, bezwłose, wystrojone ze staroświecką elegancją. Chłopczyk (o rysach Stuhra) w białej koszulce, ciemnych spodniach i kamizelce, dziewczynka (o rysach Magdaleny Cieleckiej) w krakowskim gorseciku, druga dziewczynka (niepodobna do nikogo z aktorów) – w białej bluzeczce i ciemnej spódnicy. Te lalki o niewinnych buziach to wszystkie dzieci, o których mówi się w spektaklu: podopieczni Janusza Korczaka z żydowskiego domu sierot w warszawskim getcie, dzieci Klitemnestry i Agamemnona, dzieci Alkestis i Admeta, dzieci Apolonii. Świadkowie i ofiary. A być może w przyszłości bohaterowie kolejnych historii o zemście, ofierze, poświęceniu. Na początku, w prologu, dzieci są aktorami spektaklu wystawionego przez Korczaka w domu sierot. Na środek sceny, pod plafon, Hajewska-Krzysztofik i Stuhr wynoszą lalki – uważnie i czule, jak prawdziwe dzieci. [...] Lalki mówią głosami aktorów; na koniec dowiadujemy się, że dwa tygodnie później i widzów, i grających wywieziono do Treblinki. To pierwsza ofiara przywołana w spektaklu³¹².

³⁰⁹ Z. Taranienko, *Teatr narracji plastycznej* [hasło] Encyklopedia Teatru Polskiego [on-line] <https://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej> [dostęp: 29.11.2021].

³¹⁰ *(A)pollonia*, reż. K. Warlikowski, scen. M. Szcześniak, Nowy Teatr w Warszawie, premiera: 16.05.2009.

³¹¹ Ł. Drewniak, *Nieludzkie ofiarowanie*, „Przekrój” 2009, 22 maja [on-line], <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/nieludzkie-ofiarowanie.html>, [dostęp: 28.11.2021].

³¹² J. Targoń, *Podróż*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009, nr 6, s. 14.

Nie zgadzam się z Łukaszem Drewniakiem, stwierdzającym że: „w *(A)pollonii* przykuwały wzrok kantorowskie manekiny dzieci, które animował Maciej Stuhr [...]”³¹³. Rozumiem intencję³¹⁴, jednak nawet jeśli aktor podejmował próbę wykonywania gestów – poruszając np. rękami manekinów – to one nie sprawiały wrażenia żywości, nie nadawały życia. Przeciwnie, sztywne, stawiające opór manekiny, utwierdzały widza w poczuciu ich martwoty.

Nie można utożsamić manekinów u Warlikowskiego z tymi Kantora. Reżyser *(A)pollonii* – rozwijając konsekwentnie swój sposób myślenia o tym, czym może być teatr i w jaki sposób działa – poszukuje bardziej struktur narracyjnych, będących w stanie wyrazić to, co niewyraźne, niż ekwiwalentów obrazowych³¹⁵. Warlikowski korzysta więc z manekinów, ale zdaje się nie ufać ich sile tak, jak Kantor.

Jednak to krążenie wobec tematu podtrzymuje echa Teatru Śmierci Kantora. Manekin jest anty-animantem, ale też pod pewnymi względami animantem idealnym. To martwota lalki przyciąga i odpycha równocześnie:

Lalka, poprzez równoczesną negację tych osiągnięć i wpisanie się w ich zakres, stawia widza w niewygodnej pozycji świadka własnej śmierci. Łotman uważa, że spowodowane jest to nieruchomą twarzą lalki, która w połączeniu z mechanicznym ruchem miesza porządku żywy/martwy i sztuczny/prawdziwy. W tym sensie figury antropomorficzne wysysają z człowieka człowieczeństwo, dlatego w obecności lalki czujemy się nieswojo, gdyż przestajemy panować nad swoim obrazem, jej martwota i zamrożony potencjał życia stanowią odbicie dla naszego życia i potencjału śmierci, następuje splót i przenikanie tego, co żywe, z tym, co martwe. Wynikiem tego są niepokój i poczucie niesamowitości³¹⁶.

Muniak przypisuje „efekt lalki” różnym wizerunkom człowieka, śledząc granicę między rzeźbą a lalką. Wizerunkiem fascynującym i dziwnym przez nadmierne podobieństwo i cień życia.

³¹³ Ł. Drewniak, *Porzucone manekiny mistrza*, „Dziennik Gazeta Prawna” 2012, nr 240 (10.12) dodatek -Kultura, [on-line] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/107618/porzucone-manekiny-mistrza> [dostęp: 28.11.2021].

³¹⁴ Słowa „animacja” w kontekście tej sceny użył też Jacek Cieślak w: J. Cieślak, *Igranie ludzkim losem*, „Rzeczpospolita” 2009, 18.05, [on-line] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72946/igranie-ludzkim-losem> [dostęp: 29.11.2021].

³¹⁵ Por. E. Godlewska-Byliniak, *(A)pollonia*, „Dwutygodnik” 2009, nr 5 [on-line] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/159-apollonia.html> [dostęp: 28.11.2021].

³¹⁶ R. F. Muniak, *Efekt lalki...*, op. cit., s. 26.

Manekin ma te same walory co inne animanty. Stangret stwierdził, że „[j]ego wagę podkreślają walory plastyczne oraz ruchowo-przestrzenne”³¹⁷ i powiązał jego popularność z koncepcjami Edwarda Gordona Craiga, Oskara Schlemmera i Heinricha von Kleista odnoszącymi się przecież niewątpliwie do lalek teatralnych. Z drugiej strony, paradoksalnie, w większości wypadków walorem manekina jest jego martwota – bez przekraczania granicy życia dzięki sztuce animacji. Jego nieżywa obecność nosi więc znamiona antyanimacji. To, co w przypadku „klasycznych animantów” może świadczyć o błędzie wykonawcy – czyli brak przekonania publiczności o życiu postaci – w przypadku manekina jest jego głównym walorem i celem jego zastosowania.

ZMAGANIA Z MATERIAŁEM

Jak stwierdzono w pierwszym rozdziale, animant nie musi być obiektem stworzonym intencjonalnie w celu wykorzystania go w performansie. W literaturze niemieckojęzycznej pojawia się określenie *Materialtheater*. Werner Knoedgen definiował go jako teatr wykorzystujący materiały, na przykład tkaniny lub kije i zauważał:

Jednak w potencjale wykorzystania materiałów w spektaklu nie ma żadnych gwarantowanych „wyników badań” na których można się oprzeć. W sztukach performatywnych materiały to zazwyczaj dekoracje, kostiumy lub rekwizyty. Reżyserowi nigdy by nie przyszło do głowy kwestionowanie praw anatomicznych, a tym bardziej żywotności ludzkiego ciała. Aktor człowiek jest oczywisty, naturalny. Przeciwnie materia nieożywiona, ta musi zostać najpierw zbadana pod kątem możliwości animacji, zanim będzie można przystąpić do drugiego kroku, czyli inscenizacji z jej użyciem. [...] Proces inscenizacji ma jeden dodatkowy etap wstępny – sprawdzenie możliwości lub niemożności powierzenia danemu elementowi roli³¹⁸.

Praca z materiałem jako animantem łączy się ściśle z eksperymentowaniem, pracą laboratoryjną. W Polsce teatr materialny nie jest zbyt popularny, nie budzi też odrębnego zainteresowania teoretyków. Nie znaczy jednak, że nie można znaleźć twórców, którzy poświęcili się badaniu możliwości materiałów i sposobu ich wykorzystania w widowiskach.

Grzegorz Kwieciński od ponad czterdziestu lat prowadzi Teatr Ognia i Papieru. Ta nazwa informuje o podstawowych substancjach, z których korzysta artysta.

³¹⁷ P. Stangret, *manekin*, op. cit.

³¹⁸ W. Knoedgen, *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*, Stuttgart 1990. s. 26.

*Wieża*³¹⁹ jest jednym z solowych spektakli Kwiecińskiego (il. 49). Na podwyższeniu stoi trójwymiarowa rama – kubik z kątowników, jego rozmiar to około pół metra. Jest sceną dla papierowych sylwetek domów i ludzi. W kolejnych odsłonach zakapturzony demiurg będzie je przedstawiał, poruszał ruchem powietrza, gniótł i ciął. Najczęstszym gestem jest jednak ich podpalanie. Scena stopniowo zapełnia się popiołem.

Kwieciński przygotowuje też widowiska plenerowe, do których zwykle zatrudnia pomocników. Scenę zapełniają metalowe konstrukcje spreparowane tak, by można było je podpalić. Są też elementy drewniane – te elementy trzeba każdorazowo odtworzyć. Jeden z takich spektakli – *Odlot*³²⁰ (il. 50) relacjonowano:

Potężny żar-ptak sfruwa z niebios i ląduje łagodnie przed klęczącą dziewczyną w czarnej sukni, budząc ją z modlitewnej kontemplacji. Reszty dokonuje uzbrojony w łuczywo demiurg. Podpala ścianę drewnianego domu, która rozpada się z hukiem. Wspaniały ognisty jęzor liże i połyka pękające szybki, zdobywa je jak niecierpliwy, zachłanny kochanek ciało uległej partnerki. Pozbawiona bezpiecznej przystani dziewczyna, poddaje się władzy maga, teraz już odzianego w strój „roboczy”: czarna szata i katowski kaptur. Na jego rozkaz zaczyna krążyć między papierowymi „ofiarami”, dokonując kolejnych aktów destrukcji. Tekturowy człowiek już nigdy nie wejdzie na upragniony szczyt drabinki. Szczątki akrobaty lądują na czarnym asfalcie. Potem płoną skrzydlate trony – ich resztki wirują i ulatują coraz wyżej w rozgrzanym powietrzu. Dzieło zniszczenia wieńczy ofiara z człowieka, jak w jakimś okrutnym, pogańskim obrzędzie³²¹.

W twórczości artysty (teatralnej, ale też plastycznej) powtarza się motyw skrzydeł i krzeseł. Postaci ludzkie są bardzo uproszczone, jak z dziecięcych wycinanek. Jednostka jako taka nie jest ważna.

Animantami w Teatrze Ognia i Papieru są z całą pewnością materiały palne – papier i odpowiednio przygotowane tkaniny i drewno. Trudno powiedzieć, czy ogień pełni bardziej funkcję animanta czy jest środkiem animacji. Płonąca papierowa postać rusza się – kurczy i opada dogasając – umiera po sekundzie życia. Czasem to ogniowe życie trwa dłużej – płonące konstrukcje są rozedrgane, nieokiełznane, ale czy żywe? Obrazy mocno oddziałują na widzów,

³¹⁹ *Wieża*, reż., scen. G. Kwieciński, Teatr Ognia i Papieru, premiera: 13.09.2003.

³²⁰ *Odlot 2*, reż., scen. G. Kwieciński, Teatr Ognia i Papieru, premiera: 1.08.1996.

³²¹ W. Jabłoński, *Droga przez ogień*, „Gazeta Wyborcza” [za:] A. Góra, *Teatr ognia i papieru* [w:] *Leksykon Teatru NN* [on-line] <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/teatr-ognia-i-papieru/> [dostęp: 24.11.2021].

mimo nasycenia ich symbolami. Sam Kwieciński komentował korzystanie przez siebie z papieru i ognia:

Symbole i znaki, jakich używamy, nie są przypadkowe. One w naszej kulturze znaczą coś konkretnego, a ponadto pojemność metafory pozwala na to, by każdy widz odczytywał je po swojemu. Przedstawienia Teatru Ognia i Papieru zawsze odnoszą się do spraw bliskich każdemu: są metaforą ludzkiego losu, mówią o niezmiennym – mimo klęsk – dążeniu człowieka do lepszego świata³²².

Animanty Teatru Ognia i Papieru są ulotne. Ognia nie da się schwytać.

Substancją, której zgłębianiu poświęcił się Tadeusz Wierzbicki jest światło. Punktem wyjścia był teatr cieni, jednak artysta dokonał szczególnego odkrycia:

Zacząłem realizować swoje wizje z wykorzystaniem energii świetlnej. Zacząłem tworzyć w teatrze cieni, teatrze jednego aktora, którym byłem ja. Stworzyłem niewielkie lusterka, na których zawarłem symbole graficzne. [...] Wymyśliłem coś, co nazwałem cieniami elektrostatycznymi. Odkryłem, że naelektryzowane figury i postaci potrafią samodzielnie utrzymać się na ekranie. Dają przy tym cudowny efekt podświetlonych form. Nikt wcześniej na świecie nie wpadł na taki pomysł³²³.

Wierzbicki w swoim teatrze stosuje nie tylko elektrostatykę, ale też duże, elastyczne lustra. Światło od nich się odbijające odwzorowuje ich kształty zależnie od zmiany kątów nachylenia względem jego źródła i ekranu (il. 51). Wierzbicki przygotowywał lustra na wiele sposobów, sam artysta opisywał:

Przeprowadziłem serię doświadczeń próbując ingerować w poliestrowe podłoża luster mechanicznie, tj. przez uderzenia różnymi narzędziami, wygniatanie punktów i linii, żłobienia, nacięcia, drapania itp., chemicznie, poprzez działanie rozpuszczalnikami na poliestr oraz termicznie, przez nagrzewanie strumieniami powietrza o różnych ich temperaturze, szybkości przepływu powietrza, szerokości strumienia itd. i ochładzanie go na przemian, po wielokroć eksperymentując manualne formowanie uelastycznionego na chwilę podłoża lustra, by zbadać możliwości artystycznego kształtowania odbić kierunkowo rozproszonych oraz uzyskać i utrwalić obraz. Wokół stojącej lampy, rzucającej pierścień światła na posadzkę, ustawiłem równolegle do promieni świetlnych

³²² *Kreator Ognia. Z Grzegorzem Kwiecińskim rozmawia Lucyna Kozień*, „Teatr Lalek” 2013, nr 4, s. 85.

³²³ M. Foks, *Zdolność postrzegania. Wywiad z Tadeuszem Wierzbickim*, „Teatr” 2009, nr 5, s. 55.

10 samooceniających się ekranów formatu A-4, później A-3, a pod nimi uformowane lustra. Światło odbijając się od krzywizn lustrzanych projektuje na ekranach obraz powstały wskutek nierównomiernego, kreowanego skupiania i rozrzedzania światła³²⁴.

Odkrycie nowej formy performatywnej (i plastycznej) powstałe w wyniku tych eksperymentów, zdaniem komentatorów:

kryje w sobie możliwości kreatywne i może być wykorzystywane do tworzenia znaków teatralnych i animowania ich. Cały techniczny proces uzyskiwania "lalki" odbijającej światło, sposoby jej animacji i tworzenia znaczeń są jego artystycznym patentem [...] Jakże zmienia się jego bohater teatralny - małe "i", ta postać składająca się z kropki i kreski, ta syntetyczna forma człowieka, w zależności od przestrzeni, w której umieści go artysta. Jakże tragiczny jest na ekranie rozpiętym między niebem i ziemią, zanikający, gdy chmura zasłoni źródło jego życia. Jakże poruszający, gdy na ekranie pulsuje migotliwym światłem świecy, od której płomyka cienie kładą się na kamiennych ścianach. Inny jest w przestrzeni otwartej i zamkniętej, jeszcze inny w laboratoryjnej przestrzeni sali teatralnej, powołany do życia światłem stworzonym i manipulowanym przez człowieka. Tadeusz Wierzbicki jest niezwykłym manipulatorem. Jego wieloletnie studia nad właściwościami lustra, jego poszukiwania i eksperymenty z lustrami elastycznymi, umożliwiającymi deformację i animację postaci, poszukiwania możliwości barwienia lustra czy rozszczepiania wiązki światła są dla mnie jakąś kontynuacją magicznych zabiegów pana Twardowskiego³²⁵.

Odkrycia Wierzbickiego, prezentowane jako Laboratorium Zjawisk Świetlnych wzbudziły entuzjazm w kraju i za granicą. Były wielokrotnie prezentowane, jednak artysta na wiele lat zawiesił swoją działalność, a ta obrosła legendą. Ostatnio publikowane nagrania prezentujące okruchy nowych etiud, a także pojedyncze występy każą sądzić, że ważniejsza dla Wierzbickiego jest działalność laboratoryjna, a nie prezentacje. W 2020 roku przygotował jednorazową prezentację instalacji *Studnie światła*³²⁶ (il. 52). Najważniejszym elementem były lustrzane maski oświetlone jasnym światłem. Praca okazała się niezwykle aktualna:

Oczywistym rymem do prezentowanych przez Wierzbickiego masek były maski na twarzach zwiedzających, ale i bez tego w tej propozycji artystycznej jest coś wyjątkowego

³²⁴ Wypowiedź T. Wierzbickiego cyt. za: M. Waszkiel, *Studnie światła*, „marekwaszkiel.pl” 2020, 14.08 [blog, on-line] <https://www.marekwaszkiel.pl/2020/08/14/studnie-swiatla/>, [dostęp: 28.11.2021].

³²⁵ A. Koecher-Hensel, W. Wieczorkiewicz, *Poeta światła. Dwugłos o Tadeuszu Wierzbickim*, „Teatr Lalek” 1998, nr 1, s. 28.

³²⁶ T. Wierzbicki, *Studnie światła*, prezentacja: 13.08.2020, Solniki.

– różnorodność postaci, ich migotliwość i efemeryczność mogą dowolnie wypełniać się znaczeniami, pozwalają też zwiedzającemu doświadczać swojej własnej kruchości i małości, a zarazem realności i żywotności³²⁷.

Studnie światła były instalacją, jednak zawierały w sobie elementy performatywne. Osoby wchodzące do stodoły, w której była prezentowana, wchodziły w relację ze świetlnymi kominami otoczonymi rzędami masek. Ruch powietrza wprawiał delikatne konstrukcje w drgania, nadając im pozory życia. Żywe były też twarze odbiorców odbijające się w maskach. Ich przemieszczanie się, swoista gra polegająca na sprawdzeniu jak ruch odbiorcy wpłynie na obraz zmusza do zastanowienia na ile widzowie byli tylko odbiorcami, a nie także performerami ożywiającymi instalację Wierzbickiego.

Tadeusz Wierzbicki i Grzegorz Kwieciński (oraz Adam Walny, którego spektakl opisywałam w kontekście prac solistów-lalkarzy) zostali określani przez Marzenę Wiśniewską mianem lalkarzy performerów³²⁸. Zdaniem Jurkowskiego (którego konceptem posłużyła się Wiśniewska):

Lalkarz performer winien być właśnie człowiekiem uniwersalnego *sacrum* – powinien wierzyć w pierwotną siłę materiału. Doświadczać tej siły w procesie tworzenia, opartym na nieustannym poszukiwaniu wyrazu nowych sądów o świecie³²⁹.

Poszukiwania w domenie teatru materialnego nie są, jak już wskazałam, znane jedynie w Polsce. Znamienne jest to, że często punktem wyjścia, a także dodatkową przestrzenią twórczą artystów są poezja oraz sztuki plastyczne. Joan Baixas jest lalkarzem, ale również uznanym malarzem. *Brzemienna Ziemia*³³⁰ jest efektem prowadzonych przez niego eksperymentów z tworzywami naturalnymi, które stają się plastycznymi formami jego wizji – z piaskiem, gliną i wodą (il. 53).

Na początku spektaklu Baixas zwyczajnie wchodzi na scenę zasypaną trocinami i wyjaśnia, że nie obejrzymy spektaklu lalkowego, a raczej odwiedzimy pracownię kogoś, kto kocha malować. Na przezroczystym, podświetlonym ekranie, który jest umieszczony na środku sceny, zaczyna malować błotem: twarze, postaci, rośliny. Obrazy zdają się żyć, oddychać.

³²⁷ J. Czarnota, *Wataha*, „Teatr Lalek” 2020, nr 4, s. 66.

³²⁸ Por: M. Wiśniewska, *Performers in Polish Puppet Theatre [w:] Puppetry in 21st Century... op. cit.*, s. 19-31.

³²⁹ H. Jurkowski, *Lalkarz – aktor lalkarz – performer*, „Teatr Lalek” 2015, nr 1, s. 51.

³³⁰ *Terra Prenyada [Brzemienna Ziemia]*, reż. i malarstwo J. Baixas, premiera: 19.07.1997

Zdrapuje stare i nakłada nowe warstwy – jakby malował i rzeźbił równocześnie. Żartuje, opowiada historie i ilustruje je na ekranie. Wśród nich historia o błocie zrobionym z popiołu z książek spalonych w bibliotece w Sarajewie – nagle pojemnik z materiałem staje się niezwykłym wehikułem, poematem składającym się ze słów ze zniszczonych książek.

Krytycy nie są zgodni, czy występy Baixasa zaliczać do domeny teatru:

Jego *Brzemienna Ziemia* należy, co zrozumiałe, do przedstawień typu plastycznego. Właściwie trudno tu mówić o teatrze. To rodzaj performance'u, demonstracji, działań plastycznych, chociaż działania te mają swój temat - Bośnia i dramatyzm jej współczesnej historii. Wrażliwość Baixasa na losy ludzkie, jego niepokój o przyszłość, wyrażone zostały w formie działań plastycznych z pogranicza kolażu, malarstwa, grafiki i teatru cieni. Baixas przywołuje swój świat, malując postaci na odwrotnej stronie wielkiego ekranu (stąd skojarzenie z teatrem cieni), powstają pejzaże, figurki ludzkie, formy abstrakcyjne, które po chwili Baixas unicestwia, by powołać nowy świat z nowymi pejzażami, figurkami, formami ... i tak kilkakrotnie³³¹.

W moim przekonaniu Baixas, zasłużony dla teatru jako współzałożyciel słynnego teatru La Claca, nie opuszcza tej domeny pomimo swoich eksperymentów. Spektakl *Brzemienna Ziemia* prezentowany był publiczności przez wiele lat (ja sama oglądałam go ponad 10 lat po premierze), ma utrwaloną strukturę i treść – nie jest więc happeningiem czy performansem w wąskim znaczeniu. Wrażenie efemeryczności i przypadkowości wynika z zastosowanej techniki.

W pracy z materiałami bardzo ważna jest strona wizualna spektaklu. Prezentacje niemal abstrakcyjnych obrazów wspomagane są więc poprzez dobór oświetlenia, odpowiednią przestrzeń. W spektaklach pozbawionych słów bardzo ważna staje się też muzyka – nadająca rytm, niosąca emocje. Niektóre poszukiwania w tej domenie powiązane są też z ruchem ciała – badaniem możliwości współdziałania, budowania sensów przez kompozycję człowieka i materiału. Często korzystając z pomysłów bliskich tańcu współczesnemu lub teatrowi fizycznemu.

³³¹ H. Jurkowski, *Mistrzowie*, „Teatr Lalek” 1998, nr 1, s. 8.

TEATR POLITYCZNY

Teatr wykorzystujący animanty może być polityczny tak, jak każdy inny. Może ustalać albo negocjować normy zachowań. Pokazuje różne ciała i postawy życiowe. Teatr może kwestionować to, co zastane lub ustanawiać nowe, dlatego, że może pokazywać nowe możliwości lub reprodukować obrazy już istniejące w rzeczywistości.

Warto tu zauważyć, że: „Teatr może być polityczny w dwojaki sposób: ze względu na swoje społeczne oddziaływanie – w tym sensie każdy teatr jest polityczny – oraz kiedy angażuje się w działania polityczne. Jest więc polityczny ze względu na swoją ideologię i program”³³². Wydaje się nawet, że lalkarze w szczególny sposób odnajdują się w przestrzeni społecznego oddziaływania:

Teatr lalek, taniec lalek, kukieł i animantów [dolls, effigies and puppets] czy jakiegokolwiek inne ich wykorzystanie, nie tkwi tylko w mrokach przeszłości niezdolne do porzucenia powiązania z szamańskimi uleczeniami i innymi właściwymi im, choć dziwnymi i trudnymi do wyjaśnienia usługami dla ludności. To także, z ich najbardziej przekonujących definicji, sztuka anarchistyczna, z natury wywrotowa i nieokiełznana, sztuka łatwiejsza do zbadania w policyjnych aktach niż w kronikach teatralnych, sztuka, która przez los i ducha nie aspiruje do reprezentowania rządów czy cywilizacji, ale preferuje własną tajemniczą i niską pozycję w społeczeństwie reprezentując mniej lub bardziej demony tego społeczeństwa, ale na pewno nie jego instytucje. [...] teatr lalek istnieje również jako radykalnie nowa i odważna forma sztuki: nowa, nie w sensie niesłychanej nowości, ale w sensie odkrytej prawdy, która tam była. [...] Radykalna w sensie nie tylko odwrócenia się od ustalonych koncepcji, ale także otwierająca serca, co pozwoliło na szerokie włączenie zarówno bardziej nowoczesnej jak i starożytnej sztuki do nienowej przecież sztuki lalkarskiej. Radykalność teatru lalek zawiera w sobie redefinicję języka jako narzędzia, nie tylko wygodnej, komunikacji. Język lalek jest czymś więcej niż narzędziem precyzyjnie dostrojonej informacji. Jest to eksperyment, który wydziera słowa i zdania z ich drugorzędnych modnych kontekstów i kondensuje zwyczajowe ilości plotek w pojedyncze terminy³³³.

³³²A. Głowacka, *Współczesny teatr polityczny* [on-line] <https://www.fil.us.edu.pl/kierunki-i-tematy-badawcze/kulturoznawstwo/wspolczesny-teatr-polityczny/>.

³³³P. Schumann, *The Radicality of the Puppet Theatre*, „The Drama Review” 1991, nr 4 (winter), s. 75-77.

To fragment manifestu Petera Schumanna, twórcy Bread and Puppet Theatre – jednego z najważniejszych teatrów kontrkultury lat 60. XX wieku³³⁴. Jak pisała Maria Schejbal: „Zgodnie ze swoją nazwą jest to rzeczywiście teatr lalek, w którym kukła i maska, a także pasja ożywiania przedmiotu zajmują zawsze pierwszoplanowe miejsce”³³⁵. Zakres jego działań – praca ze społecznościami, aktywizm społeczny, spektakle i widowiska plenerowe nawołujące do konkretnych postaw (np. pacyfizmu) pokazuje jak wszechstronne może być wykorzystanie animanta w działaniach politycznych.

Także dziś twórcy teatru czują potrzebę wzywania do pacyfizmu i pokoju. *Plastic Heroes*³³⁶ Ariela Dorona z Izraela jest jednym ze współczesnych spektakli podejmujących tę tematykę. Na scenie widzimy: tygrysa, pustynię i wojsko. Nagle jesteśmy w środku wojny, trafiamy na pole bitwy, helikoptery lądują, maszerują żołnierze, strzelają. Tylko, że to żołnierzyki z plastiku. Helikoptery są zabawkowe, a tygrys pluszowy (il. 54). Doron wykorzystuje w przedstawieniu *readymade objects* – zabawki dziecięce. W metryczce spektaklu pojawia się ironiczny zapis, że autorami lalek są „Chińczycy”.

Jerzy Doroszkiewicz próbował wyjaśniać w recenzji o czym jest *Plastic Heroes*:

O dużych dzieciach, które chcą się bawić w wojnę, choć tak naprawdę wołałyby śpiewać, tańczyć, kochać, przytulać dzieci. Zamiast tego mogą sobie poużywać z plastikową lalką Barbie - w przenośni i dosłownie. Bo w teatrze ożywionej formy, jaki po mistrzowsku prezentuje Ariel Doron w "Plastic Heroes" żyją i malutkie plastikowe żołnierzyki, i zabawkowe czołgi, seksapilem epatują żołnierzy lalki Barbie, a wszystkiemu z niejakim zdziwieniem przygląda się pluszowy tygrys. I to on stanie się jedną z ofiar żołnierskiego strachu. A że strach napędza nie tylko lalki, przekonają się w finale widzowie, kiedy Ariel Doron wciela się w typowego żołdaka, który trzyma na muszce nie znających przyszłości cywili. Bo sam boi się nie mniej niż oni³³⁷.

³³⁴ Por. R. Węgrzyniak, *Teatr kontrkultury w Europie i Ameryce*, „Hi-story lessons” [on-line] <https://hi-storylessons.eu/pl/culture/teatr-kontrkultury-w-europie-i-ameryce/> [dostęp: 20.11.2021], K. Braun, *Nowy teatr na świecie*, Warszawa 1975.

³³⁵ M. Schejbal, *Bread and Puppet – teatr od pięćdziesięciu lat obecny*, „Teatr Lalek” 2012, nr 2-3, s. 2.

³³⁶ A. Doron, *Plastic Heroes*, reż. S. Marom, lalki Chińczycy, Koprodukcja: “Hanut31” Theatre-Gallery Tel Aviv and the Yeoshoua Rabinowitz Foundation for Arts, premiera: sierpień 2014.

³³⁷ J. Doroszkiewicz, *Solniki 44. LasFest 2019. Ariel Doron - Plastic Heroes*, „Kurier Poranny” 2019, 13.08, [on-line] <https://poranny.pl/solniki-44-lasfest-2019-ariel-doron-plastic-heroes-zdjecia-wideo/ar/c13-14346417> [dostęp: 21.11.2021].

Doron odtwarza motywy znane z filmów wojennych i antywojennych – to utrwalone w naszej świadomości stereotypy, klisze wojny. Wybór tworzywa teatralnego, formy animantów, determinuje w tym wypadku wymowę spektaklu. Sceny serio odgrywane w konwencji zabawy, przy pomocy plastikowych zabawek. To, że są produkowane masowo jest również ważnym znakiem³³⁸. Ironii nie łagodzi emocjonalna więź jaką widzowie nawiązują z tygrysem. Jego sceniczna śmierć budzi szczere emocje żalu, tak jak każda beznadziejna śmierć – na wojnie, w wypadku, na trasie wędrówki uchodźców.

Przedstawieniem politycznym może również okazać się adaptacja klasyki literatury. *Krzyżacy*³³⁹ z Teatru Miniatura to adaptacja szkolnej lektury – powieści Henryka Sienkiewicza. Spektakl zasłużył zostać określony przez krytyczkę jako „arcypoważny manifest pacyfistyczny”³⁴⁰.

Adaptacje powieści stosunkowo często goszczą na scenach polskich teatrów, jednak – jak zastanawiała się Halina Waszkiel: “Wystawienie *Krzyżaków* w teatrze lalkowym zachęca do zadania dwóch najważniejszych pytań: jaką formę teatralną nadano słynnej powieści oraz w jaki sposób zastosowanie lalek wpłynęło na kształt i wymowę spektaklu”³⁴¹.

Na scenie widzimy prostą scenografię – geometryczne bryły pokryte jasną ziemią (w zasadzie to mieszanka kaszy i piasku). Aktorzy są ubrani w robocze kombinezony. Wykorzystano dwa typy animantów. Są płaskie planszety, wyglądające jak przeskalowane obrazki z książki do historii służące do przedstawienia postaci pobocznych. Główne postaci kreowane są przez niewielkie lalki z surowej gliny (il. 55):

Bohaterom opowieści nadano kształt glinianych figurek – nagich, nieforemnych, o zatartych rysach twarzy. Ruchome nogi i ramiona przymocowane do tułowia sprawiają wrażenie rekonstrukcyjnych hipotez, prowizorycznie poskładanych ze szczątków. Ich duplikaty można oglądać w ściennych gablotach, gdzie „udają” archeologiczne skorupy³⁴².

³³⁸ Por. F. Burger, „Ein Anti-Kriegs-Stück“ – *Kriegsdarstellungen in Plastic Heroes (Ariel Doron) und Count to One (Yase Tamam)*, „Denkste: Puppe. Multidisziplinäre Zeitschrift für Mensch-Puppen-Diskurse“ 2018, nr 1, s.18.

³³⁹ J. Roszkowski na podstawie powieści H. Sienkiewicza, *Krzyżacy*, reż. J. Roszkowski, scen. M. Kaczmarek, Teatr Miejski Miniatura, Gdańsk, premiera: 03.04.2016.

³⁴⁰ K. Fryc, *Lalki reanimują Krzyżaków*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto” 2015, 5.04 [on-line] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/220483/lalki-reanimuja-krzyzakow> [dostęp: 24.11.2021].

³⁴¹ H. Waszkiel, *Kruchość lalek*, „Teatr Lalek” 2017, nr 3-4, s. 39.

³⁴² J. Kowalska, *Zrób sobie Grunwald*, „Teatr” 2017, nr 4, s. 64.

Postaci Krzyżaków wykonane są z jasnej, białej gliny, Polacy z ciemnej, brązowej. Nie różnią się od siebie sposobem uformowania – nie mają cech charakterystycznych. Niewypalona glina łatwo się kruszy i pęka:

Taki zamysł plastyczny ma doniosłe skutki znaczeniowe. Lalki przypominają, że ludzie są do siebie podobni, zrobieni z jednej gliny, a ich żywot jest przemijający i kruchy. Polacy nie różnią się niczym specjalnym od innych przedstawicieli rodzaju ludzkiego (np. Krzyżaków), kobiety niewiele różnią się od mężczyzn, królowie – od prostaczków. Życie wszystkich jest bardzo podatne na zniszczenie. Wystarczy rzucić lalką o podłogę, a rozpadnie się na kawałki³⁴³.

Zatrudnienie w spektaklu animantów pozwala na brutalną dosłowność, jak w scenie tortur, którym poddawano Juranda.

Najbardziej jednak poruszająca jest scena finałowa, którą ulokować można na pograniczu teatru animacji i teatru materialnego. Aktorzy przesuwają pasy papieru, na których wydrukowano postaci wojowników z różnych epok – średniowiecznych wojów, husarzy, żołnierzy w czołgach, odrzutowcach itp. Pasy symetrycznie przesuwają się z dwóch stron sceny i trafiają do niszczarki do papieru. Na dole siedzi Zbyszko z Bogdańca i dosłownie zostaje zasypany ścinkami papieru. „Z pochodni historii pozostaje kopiec bezosobowych pasków papieru”³⁴⁴ – jak komentuje Waszkiel. Wojna okazuje się bezwzględna i ślepa, a pojęcie wroga bezsensowne – przecież wszyscy jesteśmy ulepieni z tego samego.

Polityczność teatru wiąże się często z działaniami partycypacyjnymi. Claire Bishop określiła ją jako „rodzaj strategii, poprzez którą ludzie stają się twórcą dzieła artystycznego. Artysta aranżuje sytuację i zachęca jej uczestników do zachowania się w określony sposób we wskazanym miejscu”³⁴⁵. Często partycypację łączy się ze współpracą z amatorami, grupami wykluczonymi – ma służyć inkluzji i rozwojowi społeczeństwa. *Hymn*

³⁴³ H. Waszkiel, *Kruchość lalki*, op. cit., s. 40.

³⁴⁴ *Ibidem*, s. 42.

³⁴⁵ I. Zmyślony, *Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Claire Bishop*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 2 [on-line] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6460-lekkie-rozczarowanie.html> [dostęp: 30.11.2021]. Patrz też: C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Warszawa 2015.

*do miłości na orkiestrę, chór pluszaków i innych*³⁴⁶ Marty Górnickiej z pewnością lokuje się w domenie sztuki partycypacyjnej – na scenie wspólnie stają profesjonaliści, amatorzy, osoby o różnych kolorach skóry, dzieci, osoby z niepełnosprawnościami i... pluszaki (il. 56). Krytyczka opisywała:

Libretto tradycyjnie jest kolażem różnych tekstów kultury, reżyserka komponuje spektakl z fragmentów marszy, pieśni patriotycznych, religijnych i ludowych, przywołuje różne wersje hymnu, cytuje także przemówienia norweskiego ekstremisty Andersa Breivika. W tekście zapowiadającym spektakl Marta Górnicka przyznaje, że w pracy cały czas towarzyszył jej obraz obozowej orkiestry, która grała niemiecką klasykę, marsze i szlagiery z przedwojennych operetek³⁴⁷.

Komentatorzy szczegółowo opisywali treść spektaklu, przybliżali jego formę – będącą pomysłem reżyserki technikę teatru chóralnego. Nigdzie jednak nie rozważają obecności Pluszaków, pojawiających się przecież w pełnej wersji tytułu. W kilku scenach spektaklu wykorzystane są muppety – wyglądające jak dostosowane do animacji (poprzez dodanie możliwości poruszania pyszczkami) wielkie pluszowe zwierzęta – maskotki. Dzięki wynikającej z ich konstrukcji animacji mogą zabrać głos – razem z innymi chórzystami. Projekty chóralne Górnickiej mocno tematyzują właśnie kwestię własnego głosu i dopuszczania do niego. Biorąc pod uwagę bardzo szeroką reprezentację na scenie trudno powiedzieć, kogo reprezentują Pluszaki. Na scenie są obecne dzieci – także te z niepełnosprawnościami, co wyklucza ten trop związany ze skojarzeniem z zabawkami. Bardziej prawdopodobne wydaje się to, że mają reprezentować zwierzęta, zwłaszcza zwierzęta domowe – traktowane jak pupile i zabawki, dawane sobie w prezencie, wyrzucane na śmietnik, gdy stają się „popsute” – chore lub stare. Jeden z Pluszaków to pies rasy labrador – stereotypowo postrzeganego jako idealny pies dla rodziny, bo uchodzi za rasę uległą i świetnego stróża dzieci. Czy pies nie ma prawa wypowiedzieć się własnym głosem?

³⁴⁶ M. Górnicka, *Hymn do miłości na orkiestrę, chór pluszaków i innych*, reż. M. Górnicka, lalki K. Czarkowski (Kony Puppets), Fundacja CHÓR KOBIET, Teatr Polski w Poznaniu, Ringlokschuppen Ruhr, Maxim Gorki Theater, premiera: 21.01.2017.

³⁴⁷A. Legierska, *"Hymn do miłości", reż. Marta Górnicka*, „Culture.pl” [on-line] <https://culture.pl/pl/dzielo/hymn-do-milosci-rez-marta-gornicka> [dostęp: 23.11.2021].

O innej inkluzji marzą twórcy *The Walk*³⁴⁸. To performans rozciągnięty na ponad ośmiu tysiącach kilometrów. Obejmuje trasę od pogranicza syryjsko-tureckiego (Genziantep) do Holandii przez całą Europę – Grecję, Włochy, Szwajcarię, Francję, Belgię, Niemcy i Wielką Brytanię. Wędruje syryjska dziewczynka – dziewięcioletnia Amal (il. 57). Jej imię po arabsku oznacza nadzieję. To 3,5 metrowy animant prowadzony przez czworo animatorów zbudowany przez Handspring Puppet Company. W trasę wyruszyły trzy zespoły lalkarzy z różnych krajów. Amal w ciągu 4 miesięcy odwiedziła kilkadziesiąt miejscowości. Partnerzy (ponad 250) zapraszali lokalne społeczności do przygotowywania imprez powitań, zadawali proste pytanie: „jak chcecie powitać tę samotną, przestraszoną dziewięciolatkę?”³⁴⁹. Zdaniem organizatorów zadanie to otwierało pokłady kreatywności i hojności, powstawały instalacje, spektakle plenerowe, Amal spotykała się z lokalnymi społecznościami ponad sto razy.

Amir Nizar Zuabi, pomysłodawca postaci Amal, przyznaje, że temat uchodźstwa jest mu bardzo bliski, bo pochodzi z mieszanej palestyńsko-izraelskiej rodziny. Przemarsz dziewczynki jest jego odpowiedzią na trwający od kilku lat kryzys uchodźczy. Zuabi wyjaśniał:

Chcemy rzucić wyzwanie postrzeganiu uchodźców. Chcemy mówić nie o zagadnieniu lub problemie, ale o potencjale, który ze sobą niosą, o kulturalnym bogactwie, z którego przychodzą i uhonorować ich doświadczenie. Chcemy, by nasze wydarzenie było celebracją człowieczeństwa i nadziei³⁵⁰.

Przeskalowana postać robi duże wrażenie. Animatorzy dzięki licznym mechanizacjom mają duże możliwości działania. Amal bezproblemowo wchodzi w spontaniczne interakcje z widzami – tańczy z nimi, bierze za rękę, przytula. Niezwykła forma wzbudza zainteresowanie mediów i zwykłych ludzi, co pozwala na upowszechnianie misji Zaubiego i jego współpracowników z kolektywu Good Chance.

Wykorzystanie animantów w teatrze nie ogranicza go w pełnieniu swojej politycznej funkcji. Więcej, relacje między animantem a animatorem mogą stać się interesującym przedstawieniem stosunków władzy i uległości. Animanty pozwalają na szczególną pracę

³⁴⁸ *The Walk*, dyr. artystyczny: A. N. Zuabi, reż. lalki: C. Leo, lalka: Handspring Puppet Company, Good Chance, prezentacje: 18.07 – 21.11.2021.

³⁴⁹ A. N. Zuabi, *Walk with Little Amal, a theatrical journey celebrating the refugee experience*, TED Talk, Monterey 2021, sierpień 2021 [on-line], https://www.ted.com/talks/amir_nizar_zuabi_walk_with_little_amal_a_theatrical_journey_celebrating_the_refugee_experience [dostęp: 30.11.2021].

³⁵⁰ *Ibidem*.

z metaforami – przemieszanie linearnego ich odczytania z ukryciem treści, odizolowaniem jej od człowieka-performera.

ZAKOŃCZENIE

Powyższe rozważania dotyczące możliwości, jakie daje animant na scenie i powodów, dla których twórcy teatralni decydują się na jego wykorzystanie, nie wyczerpują wszystkich możliwości. Proponowane diagnozy nie są ostateczne – wiele z wybranych przeze mnie spektakli mogłoby być ilustracją innego z wyodrębnionych zjawisk lub stać się inspiracją do odkrywania jeszcze innych kategorii.

Całość mojej propozycji – wraz z definicją nowego pojęcia próbującego pomieścić całe spektrum zjawisk teatralnych związanych z animacją, czyli animanta; badanie jego właściwości i możliwości, czyli technik animacji, a także opis historycznych i nowych form jego istnienia w performansie – jest zaproszeniem do dalszego badania tych fenomenów. Twórczość zawsze wyprzedza teorię, więc nie można ustawać w próbach opisu nowych zjawisk. Niektóre z nich mogą być ślepych uliczkami, inne kolejnymi krokami fascynującej ewolucji sztuki, nigdy nie wiadomo. Czasem dawne formy okazują się nadzwyczaj żywotne i wracają nagle z mroków zapomnienia. Badacze mogą być tylko obserwatorami, ale też czynnie towarzyszyć artystom w ich podróży.

Sztuka animacji, sztuka lalkarska są uniwersalne, pojawiają się w wielu kulturach, w najróżniejszych zakątkach świata. Jej uniwersalny język może być językiem porozumienia ponad podziałami. To być może utopijne marzenie, ale przecież pragniemy utopii. Wierzmy w życie animanta, bo chcemy wierzyć w moc dawania życia, panowania nad materią, panowania nad śmiercią. Zwykle jednak okazuje się, że najpierw musimy wsłuchać się w materię, bo to ona dyktuje warunki. Jesteśmy tylko częścią świata obok innych istot żywych i materii „nieożywionej”. To we współpracy człowieka i przedmiotu rodzi się szaleństwo:

Szaleństwo lalki. To całe spektrum szaleństw. To może być bardzo zwyczajne szaleństwo. Szaleństwo ukryte w drobnych ruchach dłoni, osobliwym impulsie i umiejętności, dzięki którym ludzka ręka zmienia się w ożywczy impuls – inteligencję lub duszę dla nieożywionego przedmiotu. [...] Nazywam to szaleństwem, ale może lepiej byłoby mówić o ekstazie. Ona płynie z siły i przyjemności ręki oddającej się na żądanie przedmiotu, naszej zaciekawionej woli, by zmienić rzecz w aktora, coś zdolnego do wykonywania ruchu i posiadającego głos³⁵¹.

Wiara w wewnętrzne życie przedmiotu zdaje się być szaleństwem. Warto mu ulec.

³⁵¹ K. Gross, *Puppet. An Essay of Uncanny Life*, Chicago, London 2012, s. 2.

SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. Dolina niesamowitości wg Masahiro Moriego, źródło: M. Mori, *The Uncanny Valley*, “IEEE Robotics and Automation” 2012, nr 19 (2)
https://www.researchgate.net/publication/280571773_Individual_differences_predict_sensitivity_to_the_uncanny_valley [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 2. Pacynka – lalki z dobranocki *Jacek i Agatka*, proj. A. Kilian, źródło
<https://vod.tvp.pl/website/jacek-i-agatka,52233213> [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 3. Pacynka – różne układy palców wg Andrieja Fiedotowa, źródło: A. Fiedotow, *Sekriety tieatra kukoł*, Moskwa 1963, s. 15-18
- Il. 4. Kukła – Mieszczka z niemowlęciem ze spektaklu *Lajkonik*, proj. L. Serafinowicz, źródło: <https://www.maie.lodz.pl/pl/dzialy/dzial-widowisk-lalkowych/>, [dostęp: 30.11.2021].
- Il. 5. Kukła – Herod z szopki krakowskiej (tzw. wielickiej, dar T. Estreichera), źródło: <https://etnomuzeum.eu/zbiory/krol-herod-kukielka-do-szopki>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 6. Jawajka – schemat, źródło: A. Fiedotow, *Sekriety tieatra kukoł*, op cit., s. 19
- Il. 7. Tradycyjny Wayang Golek, fot. Sudanto Ponco Sularso, źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Wayang_golek#/media/File:Wayang_santri.jpg [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 8. Jawajka, *Śluby panińskie*, Białostocki Teatr Lalek, fot. Bartek Warzecha, źródło: <https://www.btl.bialystok.pl/spektakle/sluby-panińskie/>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 9. Najprostsza marionetka – pojedyncze wahadło, źródło: opracowanie własne
- Il. 10. Marionetka – współczesna, typ Hand und Kopf Marionette wg Albrechta Rosera – *Über das Marionettentheater* [O teatrze marionetek], Theater des Lachens Frankfurt/Oder, fot. materiały teatru, źródło: <https://www.theaterdeslachens.de/pl/detail-repertoire/kleist-uber-das-marionettentheater-oder-die-uberwindung-der-schwerkraft-drei-akten#gallery-3> [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 11. Cienie współczesne – *Król Macius I*, Teatr Figur, fot. materiały teatru, źródło: <http://teatrfigur.pl/spektakle/krol-macius-i/>, [dostęp: 30.11.2021]

- Il. 12. Konfiguracje dłoni w pyskówce – lalce mimicznej wg A. Fiedotowa. źródło:
A. Fiedotow, *Sekriety tieatra kukoł*, Moskwa 1963, s. 63, 79
- Il. 13. Pyskówka –pierwsze formy, Pijak z etiudy Sergieja Obrazcowa, źródło:
<http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/10340>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 14. Kermit Żaba i Panna Piggy – najsłynniejsze muppety Jima Hensona, fot. Stopklatka TV, źródło: <https://wyborcza.pl/7,90535,19142296,muppety-wracaja-do-telewizji.html>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 15. Bunraku, *omozukai* – mistrz Kanjuro Kiritake, Narodowy Teatr Bunraku w Osace fot. materiały teatru, źródło: <https://traditionalkyoto.com/culture/bunraku/>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 16. Lalka stolikowa – *The Table*, The Blind Summit Theatre, fot. Tomasz Markowski, źródło: <https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/51,35241,18177514.html?i=8>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 17. Konstrukcja lalki nadgarstkowej Władimira Zakharowa, źródło:
<http://2ky.tomsk.ru/puppeteng.htm>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 18. The Puppet Tree – podział technik lalkowych wg Stephena Kaplina, źródło: S. Kaplin, *A Puppet Tree. A Model for the Field of Puppet Theatre* [w:] *Puppets, Masks and Performing Objects*, red. J. Bell, The MIT Press, TDR Books, Cambridge, London 2001
- Il. 19. *Cheap Art Manifesto*, Bread and Puppet Theatre, źródło:
<https://breadandpuppet.org/wp-content/uploads/2012/05/why-cheap-art-manifesto.-001.jpg>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 20. *Trzej muszkietowie*, Królewski Teatr Toonów w Brukseli, fot. Dennis Jarvis, źródło:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Theatre_Toone#/media/File:Belgium-6571_-_Puppet_Show_\(14098577176\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Theatre_Toone#/media/File:Belgium-6571_-_Puppet_Show_(14098577176).jpg), [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 21. Spektakl sycylijskiej Opera dei Pupi, fot. Guiseppe Sinatra, źródło:
<https://sworld.co.uk/2/4684/photoalbum/the-historic-sicilian-tradition-of-the>, [dostęp: 30.11.2021]

- Il. 22. *Punch & Judy Show* na Weymouth Beach., fot. Colin Park, źródło:
https://pl.wikipedia.org/wiki/Punch_i_Judy#/media/Plik:'Punch_and_Judy'_Show,_Weymouth_Beach._-_geograph.org.uk_-_1146108.jpg, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 23. *Cyrk*, Teatr Antona Anderlego fot. materiały teatru, źródło:
<https://www.marionetovedivadlo.sk/en/>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 24. *Die Zauber Flöte* [Czarodziejski flet], Salzburger Marionettentheater, fot. materiały teatru, źródło: https://www.salzburg.info/pl/informacje/salzburg-a-z/salzburg-marionette-theatre_az_15278, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 25. *Ariodante*, Lyric Opera Chicago fot. Cory Weaver, źródło:
<https://www.lyricopera.org/Ariodante>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 26. *The Lion King* [Król Lew], Disney Theatrical, fot. Joan Marcus, źródło:
<https://lionking.com/about/>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 27. *War Horse*, National Theatre London, fot. Brinkhoff/Mögenburg, źródło:
<https://www.warhorseonstage.com/about/gallery/>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 28. *The Life of Pi* [Życie Pi], fot. Johan Persson, źródło: <https://www.lifeofpionstage.com/>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il 29. *Odlot*, Teatr Animacji w Poznaniu, fot. Jakub Wittchen, źródło:
<https://teatranimacji.pl/spektakl/odlot/>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 30. *Madama Butterfly*, Metropolitan Opera, fot. Ken Howard, źródło:
<https://www.metopera.org/user-information/old-seasons/2019-20/2019-20-season/madama-butterfly/>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 31. *Blaszany bębenek*, Teatr Capitol we Wrocławiu, fot. Łukasz Giza, źródło:
<https://www.teatr-capitol.pl/spektakle/blaszany-bebenek/>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il 32. *Vampire* [Wampir], Stuffed Puppet Theatre, Neville Tranter, fot. DDM P.M., źródło:
ladepeche.fr/article/2009/11/30/726263-tournefeuille-marionnettissimo-les-performances-etonnantes-de-neville-tranter.html, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 33. *Schlickelgruber alias Adolf Hitler*, Stuffed Puppet Theatre fot. materiały teatru, źródło: <https://manipulatefestivalblog.wordpress.com/2013/02/13/stuffed-and-beaten/>, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 34. *Hamlet*, Walny Teatr, fot. Piotr Kosela, źródło: <https://www.teatrkubus.pl/spektakle-goscinnie/hamlet>, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 35. *Ginodrama*, Carolina Khoury, fot. Michal Drtina, źródło: <https://www.divadelni-noviny.cz/spectacula-mezi-sasky-a-kralovnamy-no-4>, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 36. *A niech to Gęś kopnie!*, Teatr Animacji w Poznaniu, fot. Bartłomiej Jan Sowa, źródło: <https://teatranimacji.pl/spektakl/a-niech-to-ges-kopnie/>, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 37. *An Konigsweg*, Landestheater Niederösterreich, fot. Alexi Pelekanos, źródło: <http://www.mottingers-meinung.at/?p=42651>, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 38. *Bastard! [Bękart!]*, Duda Paiva Company, fot. materiały teatru, źródło: <https://dudapaiva.com/en/project/bastard/>, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 39. *Fasada*, Białostocki Teatr Lalek, fot. materiały teatru, źródło: <https://www.btl.bialystok.pl/spektakle/fasada/>, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 40. *Opowieści z niepamięci*, Teatr Animacji w Poznaniu, fot. Krzysztof Bieliński, źródło: <https://teatranimacji.pl/spektakl/opowiesci-z-niep/>, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 41. *Zelta Zirgs [Złoty koń]*, Latvijas Leļļu teātra, Ryga, fot. Kim Kooijman, źródło: <https://www.lelluteatris.lv/en/repertoire/latvian-troupe/shows-for-adults/golden-horse>, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 42. *Spleen. Charles Baudelaire. Poems in Prose [Spleen. Charles Baudelaire. Wiersze proz]*, Figurentheater Wilde und Vogel, fot. Agnieszka Sadowska (Agencja Gazeta), źródło: <https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/51,35241,22009532.html?i=5>, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 43. *Songs for Alice*, Figurentheater Wilde und Vogel, fot. Thilo Neubacher, źródło: <https://www.figurentheater-wildevogel.de/en/44-w-v-productions/152-songs-for-alice-en>, [dostęp: 30.11.2021]

- Il. 44. *Baldanders*, Kompania Doomsday, fot. Tomasz Słupski, źródło:
<https://teatrochoty.pl/wydarzenie/baldanders/>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 45. *Umarła klasa*, Teatr Cricot 2, fot. Bob van Dantzig, źródło:
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20364/umarla-klasa>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 46. *Wielopole*, *Wielopole*, Teatr Cricot 2, fot. Maurizio Buscarino, źródło:
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20363/wielopole-wielopole>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 47. *Replika IV*, Teatr Studio w Warszawie, fot. Wojciech Plewiński, źródło:
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7369/replika-iv> [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 48. *(A)pollonia*, Nowy Teatr w Warszawie, fot. Stefan Okołowicz, źródło:
<https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/apollonia/2> [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 49. *Wieża*, Teatr Ognia i Papieru, fot. archiwum Łódzkich Spotkań Teatralnych, źródło:
<https://lodz.naszemiasto.pl/reformatorzy-i-poszukiwacze/ar/c13-5841589> [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 50. *Odłot 2*, Teatr Ognia i Papieru, fot. materiały teatru, źródło:
http://web.archive.org/web/20160421145917im_/http://theatreoffireandpaper.art.pl/galeriaodlot2/images/odlot__38_.jpg, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 51. Tadeusz Wierzbicki przy pracy, fot. Andrzej Grabowski, źródło:
<http://teatrlalki.opole.pl/impreza/tadeusz-wierzbicki-litera-i/>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 52. *Studnie światła*, Tadeusz Wierzbicki, fot. Michał Strokowski, źródło:
<https://www.marekwaszkiel.pl/wp-content/uploads/2020/08/fot-Michal-Strokowski.jpg>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 53. *Terra Prenyada* [Brzemienna Ziemia], Joan Baixas, fot. materiały teatru, źródło:
http://www.hensonfestival.org/archives/1998/baixas/baixas_big01.jpg [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 54. *Plastic Heroes*, Ariel Doron, fot. materiały teatru, źródło:
<https://www.arieldoron.com/gallery>, [dostęp: 30.11.2021]
- Il. 55. *Krzyżacy*, Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku, fot. Piotr Pęciszewski, źródło:
<https://teatrminiatura.pl/pl/repertuar/detail/479/krzyzacy/>, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 56. *Hymn do miłości na orkiestrę, chór pluszaków i innych*, Chór Kobiet, fot. Maciej Zakrzewski, źródło: <https://gornicka.com/projects/hymn-to-love/>, [dostęp: 30.11.2021]

Il. 57. *The Walk*, Good Chance fot. materiały teatru, źródło: <https://www.walkwithamal.org/gallery-turkey-adana>, [dostęp: 30.11.2021]

BIBLIOGRAFIA:

2020 Fall Puppet Forum: "Engineering in Puppetry" [John Bell talks] with Basil Twist, Ed Weingart, and Jason Lee, Ballard Institute and Museum of Puppetry [nagranie, on-line], <https://www.youtube.com/watch?v=TzuGNi30H7M> [dostęp: 23.11.2021]

Abrams Steve, Henson Cheryl, *Muppet* [w:] *World Encyclopaedia of Puppetry*, <https://wepa.unima.org/en/muppet/> [dostęp: 20.09.2021]

Allen Tim, *6 Stop Motion Secrets Revealed by Tim Allen*, [nagranie, on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=RPkaLYzDa5c>, [dostęp: 22.09.2021]

ARIODANTE Marries Brilliant Baroque Music with Bold Updated Staging [on-line] <https://www.lyricopera.org/lyric-notes/march-2019/ARIODANTE-Marries-Brilliant-Baroque-Music-with-Bold-Updated-Staging/>, [dostęp: 28.11.2021]

Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. Henryk Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków 1983

Astles Cariad, *Alternative Puppet 'Bodies'*, "MÓIN-MÓIN. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas" 2008, nr 5

Augustynowicz Anna, *Doświadczenie teatru lalek w pracy reżysera dramatu* [w:] *O polskim teatrze lalek – w Szczecinie*, red. Halina Waszkiel, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2015

automat [hasło] *Encyklopedia odkryć i wynalazków: chemia, fizyka, medycyna, rolnictwo, technika*, komitet redakcyjny Bolesław Orłowski, Zbigniew Płochocki, Zbigniew Przyrowski, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1988

Baluch Wojciech, *Scena teatru scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005

Barański Janusz, *Antropologia techniki*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3 [on-line] https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/3._janusz_baranski_-_antropologia_tekniki.pdf [dostęp: 21.11.2021]

Barba Eugenio, Savarese Nicola, *Sekretna sztuka aktora*, przeł. Jarosław Fret et al. ; red. wyd. pol. Leszek Kolankiewicz, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005

Barthes Roland, *On Bunraku*, "The Drama Review: TDR", Vol. 15, No. 2, "Theatre in Asia" (Spring, 1971)

Bartnikowski Marcin, *Beczka dziegiu w łyżce miodu*, [w:] *O polskim teatrze lalek – w Szczecinie*, red. Halina Waszkiel, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2015

Bartosiak Mariusz, *Za pośrednictwem osób działających. Preliminaria kognitywnej antropologii teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013

Bass Eric, *Visual dramaturgy* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015

Bauer Arnim, *Eine sichere Reise ins Land der Fantasie. Wilde und Vogel im Fitz mit „Songs for Alice”*, „Ludwigsburger Kreiszeitung“ 2011, 12.11, [on-line] https://www.fitz-stuttgart.de/pr_presseartikel/eine-sichere-reise-ins-land-der-fantasie/ [dostęp: 30.11.2021]

Bell John, *Playing with the Eternal Uncanny. The Persistent Life of Lifeless Objects*. [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015

Bell John, *Theory and Practice* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, London, New York 2015

Bidgood Jeremy, *The Problem of Bunraku: A practice-led investigation into contemporary uses and misuses of ningyo joruri*, [praca doktorska] University of London, London 2015 [on-line] https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/24482267/Bidgood_Jeremy_2015_The_Problem_of_Bunraku.pdf [dostęp: 24.11.2021]

Bikowski Marcin, *Teatr wielokrotnionego aktora. Asocjacyjny sposób budowania przedstawień w teatrze ożywionej formy*, [praca magisterska, maszynopis] Białystok 2006

Bishop Claire, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tł. Jacek Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015

Błaszczak Aga, *Diggitry: romansujące rzeczywistości*, „Teatr Lalek” 2020, nr 4

Braun Kazimierz, *Nowy teatr na świecie. 1960-1970*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975

Bread and Puppet Theatre, *Why Cheap Art. Manifesto?*, Vermont 1984 [on-line]
<https://1284bf722a.nxcli.net/cheap-art/why-cheap-art-manifesto> [dostęp: 19.11.2021]

Burger Franziska, „*Ein Anti-Kriegs-Stück*“ – *Kriegsdarstellungen in Plastic Heroes (Ariel Doron) und Count to One (Yase Tamam)*, „Denkste: Puppe. Multidisziplinäre Zeitschrift für Mensch-Puppen-Diskurse“ 2018, nr 1

Cieślak Jacek, *Igranie ludzkim losem*, „Rzeczpospolita” 2009, 18.05, [on-line]
<https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72946/igranie-ludzkim-losem> [dostęp: 29.11.2021]

Craig Edward Gordon, *Aktor i nadmarioneta* [w:] *O sztuce teatru*, przekł. Maria Skibniewska, wstęp i noty Zygmunt Hübner, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985

Craig Edward Gordon, *Pan Ryba i Pani Oś* [w:] *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek*, t. 2 *Modernizm*, wybrał i oprac. Henryk Jurkowski, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Wydział Lalkarski we Wrocławiu, Wrocław 2000

Czarnota Justyna, *Dramatopisarka i lalki*, „Teatr Lalek” 2015, nr 1

Czarnota Justyna, *Wataha*, „Teatr Lalek” 2020, nr 4

Davis Benjamin, *Director's note on Ariodante*, [on-line]
https://www.lyricopera.org/shows/upcoming/2018-19/aridonte/#id_Directorsnote, [dostęp: 28.11.2021]

Doroszkievicz Jerzy, *Solniki 44. LasFest 2019. Ariel Doron - Plastic Heroes*, „Kurier Poranny” 2019, 13.08, [on-line] <https://poranny.pl/solniki-44-lasfest-2019-ariel-doron-plastic-heroes-zdjecia-wideo/ar/c13-14346417> [dostęp: 21.11.2021]

Drewniak Łukasz, *Inwazja makabreski*, „Przekrój” 2007, nr 22.03, [on-line]
<https://encyklopediateatru.pl/artykuly/36962/inwazja-makabreski>, [dostęp: 24.11.2021]

Drewniak Łukasz, *Nieludzkie ofiarowanie*, „Przekrój” 2009, 22 maja [on-line],
<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/nieludzkie-ofiarowanie.html>, [dostęp: 28.11.2021]

Drewniak Łukasz, *Porzucone manekiny mistrza*, „Dziennik Gazeta Prawna” 2012, nr 240 (10.12) dodatek -Kultura, [on-line] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/107618/porzucone-manekiny-mistrza> [dostęp: 28.11.2021]

Fan Pen Chen, *Shadow Theaters of the World*, “Asian Folklore Studies” 2003, Volume 62

Farrell John, Farrell Carol, *Figures of speech – puppet as metaphoric being*, TEDx Talk, Drigo 2011, https://www.youtube.com/watch?v=MZfBROpj8_w, [dostęp: 21.09.2021]

Feynman Richard B., Leighton Robert B., Sands Matthew, *Feynmana wykłady z fizyki*, t.1, cz. 2, tł. Andrzej Jurewicz et. al., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974

Fiedotow Andriej, *Technika teatru lalek*, tł. Alfred Ryl-Krystianowski, Biblioteka Świetlicowa „Czytelnika”, Warszawa 1956

Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008

Fisher Mark, ‘*The tiger seems to breathe*’: *Life of Pi comes alive in the West End*, “The Guardian” 2021, 31.10, [on-line] <https://www.theguardian.com/stage/2021/oct/31/tiger-life-of-pi-west-end-yann-martel-london> [dostęp: 26.11.2021]

Foks Marta, *Zdolność postrzegania. Wywiad z Tadeuszem Wierzbickim*, „Teatr” 2009, nr 5

Foley Kathy, Reusch Reiner, *Shadow Theatre* [w:] *World Encyclopaedia of Puppetry*, <https://wepa.unima.org/en/shadow-theatre/> [dostęp: 5.10.2021]

Freud Sigmund, *Niesamowite* [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo "KR", Warszawa 1997

Friedman Gary, *Neville Tranter's Workshop at Silkeborg Festival*, “Puppetry News Blog” 2005, 17.11 [on-line] <http://africanpuppet.blogspot.com/2005/11/neville-tranthers-workshop-at-silkeborg.html> [dostęp: 29.11.2021]

Fryc Katarzyna, *Lalki reanimują Krzyżaków*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto” 2015, 5.04 [on-line] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/220483/lalki-reanimuja-krzyzakow> [dostęp: 24.11.2021]

Głowacka Aneta, *Współczesny teatr polityczny* [on-line] <https://www.fil.us.edu.pl/kierunki-i-tematy-badawcze/kulturoznawstwo/wspolczesny-teatr-polityczny/> [dostęp: 20.11.2021]

Godlewska-Byliniak Ewelina, (A)pollonia, „Dwutygodnik” 2009, nr 5 [on-line] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/159-apollonia.html> [dostęp: 28.11.2021]

Gołdowski Boris, *Kukły. Encyklopedia*, Wydawnictwo „Wremia”, Moskwa 2004

Gref Alexander, Slonimskaya Elena, *Petrusha's Voice* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015

Gross Kenneth, *Foreword* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015

Gross Kenneth, *Puppet. An Essay of Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2012

Hamlet [opis spektaklu], <https://walny-teatr.pl/2018/05/13/hamlet-2/> [dostęp: 23.11.2021]

Harris Richard, *Keeping tradition alive: We visit Brussels' last-remaining puppet theatre for adults*, <http://www.toone.be/historique/article/toone-viii-interview> [dostęp: 28.11.2021]

Hejno Wiesław, *Zupa z lalki*, „Teatr Lalek” 2006, nr 4

Historia teatru, pod red. Johna Russella Browna; red. nauk. wyd. pol. Marek Piekut, przeł. Hanna Baltyn-Karpińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007

Jabłoński Witold, *Droga przez ogień*, „Gazeta Wyborcza” [za:] Góra Agnieszka, *Teatr ognia i papieru* [w:] *Leksykon Teatru NN* [on-line] <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/teatr-ognia-i-papieru/> [dostęp: 24.11.2021]

Janus Maria, „*Cyrk jak ta lala*”. *O lalkach w cyrku i o cyrku z lalkami* [w:] *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, red. Małgorzata Leyko, Zofia Snielewska-Stępień, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018

Janus Maria, *Festiwal Teatru Lalek Arlekin im. Henryka Ryla* [w:] *Łódzkie festiwale teatralne. Historia i współczesność*, red: Irena Jajte-Lewkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021

Janus Maria, *Rozebrane lalki – nagość w lalkarstwie i teatrze lalek* [w:] *Nagość w kulturze*, red. Łukasz Wróblewski, Justyna Siwiec, Michał Gołębiowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017

Jochum Elisabeth Ann, Schultz Jarvis, Johnson Elliot, Murphey T. D., *Robotic Puppets and the Engineering of Autonomous Theater* [w:] *Controls and Art. Inquiries at the Intersection of the Subjective and the Objective*, Springer, Heidelberg 2014

Jones Basil, Kohler Adrian, *11 principles of puppetry*, [nagranie, on-line]
<http://www.handspringpuppet.co.za/our-work/talks-and-publications/eleven-principles-of-puppetry/> [dostęp: 22.09.2021]

Jones Basil, *Puppetry, Authorship and the Ur-Narrative* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015

Jones Brian Jay, *Jim Henson. Tata muppetów*, przeł. Magdalena Bugajska, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2014

Jurkowski Henryk, *Aktor w roli demiurga*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2006

Jurkowski Henryk, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do „belle époque”*, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin 2014

Jurkowski Henryk, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970

Jurkowski Henryk, *Erotyka i teatr lalek*, „Teatr Lalek” 1988, nr 1-2

Jurkowski Henryk, *Historia konia*, „Teatr Lalek” 2010, nr 2-3

Jurkowski Henryk, *Idee postmodernizmu i lalki*, „Teatr Lalek” 1992, nr 4

Jurkowski Henryk, *Język współczesnego teatru lalek* [w:] *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, oprac. Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) ; aut. Batchelder-McPharlin Marjorie et al. ; red. wersji pol. Edmund Misiołek ; tł. z niem. Maria Gero, z fr. Anna Cierniak, z ang. Ewa Życieńska, Warszawa 1965

Jurkowski Henryk, *Język współczesnego teatru lalek*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1978, nr 6 (42)

Jurkowski Henryk, *Józefa Szajny droga do języka przedmiotów*, „Teatr Lalek” 2002, nr 2-3

Jurkowski Henryk, *Lalka teatralna jako trop*, „Teatr Lalek” 1991, nr 1-2

Jurkowski Henryk, *Lalkarz – aktor lalkarz – performer*, „Teatr Lalek” 2015, nr 1

Jurkowski Henryk, *Lalki w rytuale*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1998, t. 52, z. 2

Jurkowski Henryk, *Lątki, osóbk, jasełka. Z dziejów nazewnictwa polskiej lalki teatralnej*, „Pamiętnik Teatralny” 1987, z. 1-2

Jurkowski Henryk, *Materiał jako wehikuł treści rytuału*, posł. Mateusz Kanabrodzki, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011

Jurkowski Henryk, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, Wydawnictwo Errata, Warszawa 2002

Jurkowski Henryk, *Mistrzowie*, „Teatr Lalek” 1998, nr 1

Jurkowski Henryk, *Panta rhei*, „Teatr Lalek” 2014, nr 2

Jurkowski Henryk, Ryl Henryk, Stanowska Alina, *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1979

Jurkowski Henryk, *Spotkanie z awangardą* [w:] *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek*, t.2, *Modernizm*, wybrał i oprac. Henryk Jurkowski, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Wydział Lalkarski we Wrocławiu, Wrocław 2000

Jurkowski Henryk, *Szkice z teorii teatru lalek*, Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, Wydawnictwo DiG, Łódź 1993

Kantor Tadeusz, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, t. 2, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich ; Kraków : Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Wrocław-Kraków 2004

Kaplin Stephen, *A Puppet Tree. A Model for the Field of Puppet Theatre* [w:] *Puppets, Masks and Performing Objects*, red. John Bell, The MIT Press, TDR Books, Cambridge, London 2001

Karmel Pepe, Morris Robert, *Boustrophedons*, New York 2017, [on- line],
<https://www.castelligallery.com/attachment/en/5ccc8899a5aa2c2f30864af2/Publication/5d126c9e72a72c2116f961c4>, [dostęp: 10.11.2021]

Kilian Adam, *Znacie? No to posłuchajcie...*, „Teatr Lalek” 1996, nr 1

Kłeczek Jakub, *Cyfrowe lalkarstwo*, „Teatr Lalek” 2015, nr 1

Kłeczek Jakub, *Lalki w rękach nielalkarzy*, „Teatr Lalek” 2019, nr 1

Kłosiński Michał, *Metafora* [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, redakcja Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2018

Knoedgen Werner, *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*, Urachhaus Verlag, Stuttgart 1990

Kobyłka Krystian, *Polski teatr lalek z perspektywy wieloletniego organizatora Festiwalu Lalek w Opolu – raport* [w:] *O polskim teatrze lalek – w Szczecinie*, red. Halina Waszkiel, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2015

Koch-Butryn Małgorzata, *Aktor i jego manekin*, „Teatr Lalek” 2001, nr 2

Kocur Mirosław, *Źródła teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013

Koecher-Hensel Agnieszka, Wieczorkiewicz Wojciech, *Poeta światła. Dwugłos o Tadeuszu Wierzbickim*, „Teatr Lalek” 1998, nr 1

Kohler Adrian, Jones Basil, Luther Tommy, *Statement of Practice. Handspring Puppet Company*, “The Journal of Modern Craft” 2009, Vol. 2, Issue 3

Kopania Kamil, *Lalki mogą więcej, lalki żyją dłużej* [w:] *Lalki: teatr, film, polityka*, red. Joanna Kordijak, Kamil Kopania, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019

Kornaś Tadeusz. *Niektóre manekiny Kantora*, „Teatr Lalek” 2019, nr 3-4

Kosiński Dariusz, *Polityczność lalkowa* [w:] *Lalki: teatr, film, polityka*, red. Joanna Kordijak, Kamil Kopania, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019

Kotsanas Kostas, *The Automatic Theatres of the Ancient Greece* [wystawa on-line]

<http://kotsanas.com/gb/exh.php?exhibit=0101001>, [dostęp: 23.11.2021]

Kott Jan, *Obrazcow i lalki*, „Teatr Lalek” 1950, nr 2-3

Kowalska Bożena, *O plastyce Szajny* [w:] *Józef Szajna i jego świat*, red. nauk. Bożena Kowalska; red. Agnieszka Koecher-Hensel, Wydaw. Hotel Sztuki: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000

Kowalska Jolanta, *Zrób sobie Grunwald*, „Teatr” 2017, nr 4

Kreator Ognia. Z Grzegorzem Kwiecińskim rozmawia Lucyna Kozień, „Teatr Lalek” 2013, nr 4

Kubiak Ho-Chi Beata, *Tragizm w japońskim teatrze lalkowym bunraku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011

Legierska Anna, *"Hymn do miłości"*, reż. Marta Górnicka, „Culture.pl” [on-line]

<https://culture.pl/pl/dzielo/hymn-do-milosci-rez-marta-gornicka> [dostęp: 23.11.2021]

Leśniak Anka, *UWAGI O RZEźBIE - Pierwsza indywidualna wystawa Roberta Morrisa w Polsce*, „lodz-art.eu” [blog, on-line] http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/morris_wystawa [dostęp: 10.11.2021]

Lisowska Marianna, *Wayang. Jawajski teatr cieni*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2019

Lorentz Noémie, *The Puppet as a Paradigm of the Contemporary Living Body – An Inquiry into the Traditional Question of Artificial Life in Contemporary Puppetry* [w:] *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th – 21st Centuries)*, red. Kopania Kamil,

The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw - The Department of Puppetry Art in Białystok, Białystok 2016

Łotman Jurij, *Lalki w systemie kultury*, „Teatr Lalek” 1990, nr 1

MacLean Paul D., *The triune brain in evolution: role in paleocerebral functions*, Plenum, New York, London 1990

Magnin Charles, *Historie de marionettes en Europe depuis antique jusqu'a nos jours*, Michele Lévy Frères Libraires Editeurs, Paris 1852

Maksymiak Aleksander, *Aktor, lalka, przestrzeń. Semantyka przestrzeni scenicznej w relacji lalka – aktor w teatrze lalek*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie”, Wrocław 2020

Manipulacja [hasło], <https://pl.wikipedia.org/wiki/Manipulacja>, [dostęp: 11.11.2021]

Margolies Eleanor, *Return to the Mound. Animating Infinite Potential in Clay, Food, and Compost* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015

Markovits Andrea, *Puppet theatre: A way to tell what cannot be told and to face pain*, “Journal of Applied Arts & Health” 2020, Volume 11 Numbers 1 & 2

Masterclasses with Sue Buckmaster: PUPPET WHISPERING [nagranie] 30.06.2020, Theatre Rites, <https://www.youtube.com/watch?v=0xulWSg-xvo> [dostęp: 23.11.2021]

Michalik Justyna, *Umarła klasa. Opis przedstawienia* [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego* [on-line], <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20364/umarla-klasa> [dostęp: 15.11.2021]

Miller Daniel, Woodward Sofie, *A Manifesto for the Study of Denim*, “Social Anthropology” 2007, nr 15(3), s. 335-351, [on-line] <https://www.ucl.ac.uk/anthropology/people/academic-and-teaching-staff/daniel-miller/manifesto-study-denim> [dostęp: 21.11.2021]

Miller Marvyn, *This is your brain on puppetry*, TEDx Talk, Courtauld Institute 2015, [on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=JyFqV60dKuc> [dostęp: 9.11.2021]

Mori Masahiro, *The Uncanny Valley*, “IEEE Robotics and Automation” 2012, nr 19 (2)

- Mścichowska Kamila, *Lalka, tudzież człowiek*, „Teatr” 2008, nr 2, [on-line]
<https://encyklopediateatru.pl/artykuly/53065/lalka-tudziez-czlowiek>, [dostęp: 24.11.2021]
- Muniak Radosław Filip, *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012
- Muziej Tieatralnych Kukol GACTK imieni S. W. Obrzcowa, red. G. P. Gołdowski, S.S. Gnutikowa, T. Stiepanowa, Wyd. *Kukol GACTK imieni S. W. Obrzcowa*, Moskwa 2005
- Nawrocka-Leśnik Monika, *Jak pięknie się różnić*, „Kulturapoznan.pl” 2017, 30.01 [online]
<https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/spektakle,c,4/jak-pieknie-jest-sie-roznic,102098.html>, [dostęp:23.11.2021]
- Nelson Victoria, *Sekretne życie lalek*, przekł. Anna Kowalcze-Pawlik, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009
- Obrazcow Siergiej, *O sztuce teatru lalek* [w:] *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, oprac. Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) ; aut. Batchelder-McPharlin Marjorie et al. ; red. wersji pol. Edmund Misiołek ; tł. z niem. Maria Gero, z fr. Anna Cierniak, z ang. Ewa Życieńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965
- Opera dei Pupi, Sicilian puppet theatre*, <https://ich.unesco.org/en/RL/opera-dei-pupi-sicilian-puppet-theatre-00011> [dostęp: 28.11.2021]
- Orenstein Claudia, *New dialogues with history and tradition*, [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015
- Passini Paweł, *Teatr animacji. Wprawki do manifestu*, [w:] *O polskim teatrze lalek – w Szczecinie*, red. Halina Waszkiel, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2015
- Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne napisała Anne Ubersfeld, przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył Sławomir Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998
- Philpott Alexis Robert, *Dictionary of puppetry*, Macdonald & Co, Boston 1969

Piris Paul, *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015

Platon, *Polityka*, 514a-519e

Pleśniarowicz Krzysztof, *Przestrzenie deziluzji. Dwudziestowieczne modele dzieła teatralnego*, Bricolage Publishing, Kraków 2020

Posner Dassia N., *Contemporary Investigations and Hybridizations*, [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015

Poulton Cody, *From Puppet to Robot. Technology and the Human in Japanese Theatre* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015

Proschan Frank, *Semiotic of puppets, masks and performing objects*, „Semiotica” 1983, nr 47 – 1/4

Pudumjee Dadi, *Suspension of disbelief through puppetry*, TED Talk, Indore 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=Z2g9jxsvEOk> [dostęp 21.09.2021]

Puppets, Masks and Performing Objects, red. John Bell, The MIT Press, TDR Books, Cambridge, London 2001

Quarmby Kevin, *War Horse*, “British Theatre Guide” [on-line] <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/warhorsenewlondon-rev> [dostęp: 27.11.2021]

Recoing Alan, *Relacje z lalką*, „Teatr Lalek” 2012, nr 1

Reusch Reiner, *Współczesny teatr cieni w Europie*, „Teatr Lalek” 2004, nr 3

Rozmowa autorki z Adamem Walnym z dn. 15.05.2015. W materiałach autorki.

Rozmowa autorki z Dudą Paivą z 23.10.2018. W materiałach autorki.

Ryl Henryk, *Elementy widowiska w teatrze lalek*, „Teatr Lalek” 1950, nr 1

Schejbal Maria, *Bread and Puppet – teatr od pięćdziesięciu lat obecny*, „Teatr Lalek” 2012, nr 2-3

Schumann Peter, *The Radicality of the Puppet Theatre*, “The Drama Review” 1991, nr 4 (winter)

Seymour Lee, *Over The Last 20 Years, Broadway's 'Lion King' Has Made More Money For Disney Than 'Star Wars'*, „Forbes” 2017, 18.12, [on-line]

<https://www.forbes.com/sites/leeseymour/2017/12/18/the-lion-king-is-making-more-money-for-disney-than-star-wars/> [dostęp: 27.11.2021]

Siegel Harro, *Aktorzy i lalkarze* [w:] *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, oprac. Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) ; aut. Batchelder-McPharlin Marjorie et al. ; red. wersji pol. Edmund Misiólek ; tł. z niem. Maria Gero, z fr. Anna Cierniak, z ang. Ewa Życieńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965

Silvio Teri, *Animation: The New Performance?*, “Journal of Linguistic Anthropology” 2010, September, Vol. 20, No. 2, Special Issue: Media Ideologies

Służę lalkom. Z Dudą Paivą rozmawiała Halina Waszkiel, „Teatr” 2017, nr 3

Smaczny Mateusz, *Świadomość ciała aktora lalkarza*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2021

Solomonik Inna, *The Oriental Roots of Soviet Rod Puppets*, “Contemporary Theatre Review” 1992, vol 1, issue 1

Stangret Paweł, *bioobekt* [hasło] *Encyklopedia Teatru Polskiego* [on-line]

<https://encyklopediateatru.pl/hasla/254/bio-obiekt> [dostęp: 15.11.2021]

Stangret Paweł, *manekin* [hasło] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, [on-line]

<https://encyklopediateatru.pl/hasla/255/manekin> [dostęp: 28.11.2021]

Suszczyński Karol, *Diversity of Means of Expression in the Polish Puppet Theatre for Adults: Since the Beginning of the 21st Century* [w:] *Puppetry in 21st Century: reflections and challenges*, red. Marzenna Wiśniewska, Karol Suszczyński, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza (Warszawa), Wydział Sztuki Lalkarskiej, Białystok 2019

Szondi Peter, *Teoria nowoczesnego dramatu 1890/1950*, przeł. Edmund Misiólek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976

Sztaudynger Jan Izidor, ***, „Bal u Lal” 1938, nr 1

Sztaudynger Jan Izidor, Jurkowski Henryk, Ryl Henryk, *Od szopki do teatru lalek*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1961

Taranienko Zbigniew, *Teatr narracji plastycznej* [hasło] Encyklopedia Teatru Polskiego [on-line] <https://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej> [dostęp: 29.11.2021]

Targoń Janusz, *Podróż*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009, nr 6

Taylor Jane, *The “As-If” Reality Of Puppet Theater* [w:] *The Puppet Show*, red. Ingrid Schaffner, Carin Kuoni, John Bell, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 2008 [on-line] <http://www.handspringpuppet.co.za/wp-content/uploads/2012/07/4b.JaneTaylorTheAs-ifrealityofpuppettheater.doc.pdf> [dostęp 29.09.2021].

Taymor Julie, *From Jacques Lecoq to the Lion King. An interview by Richard Schechner* [w:] *Puppets, Masks and Performing Objects*, red. John Bell, The MIT Press, TDR Books, Cambridge, London 2001

Teatr lalek to nie futbol. Z Nevillem Tranterem rozmawia Agata Drwięga, „Teatr Lalek” 2016, nr 3-4

The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance, red. Dassia. N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015

Tillis Steve, *Towards an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as Theatrical Act*, Greenwood Press, New York, Westport, London 1992

Tomassini Anthony, *The Tragedy of ‘Butterfly,’ With Striking Cinematic Touches*, “The New York Times” 2006, 27.09, [on-line] <https://www.nytimes.com/2006/09/27/arts/music/27butter.html> [dostęp: 24.11.2021]

Tomczok Marta, *Metonimia* [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich, Historia, anegdota, etymologia*, redakcja Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2018

Violette Marcel, Smith Karen, Swazzle [hasło], *World Encyclopaedia of Puppetry Arts*, <https://wepa.unima.org/en/swazzle/> [dostęp: 31.07.2021]

Violette Marcel, *Tabletop Puppet* [hasło] *World Encyclopaedia of Puppetry Arts*, <https://wepa.unima.org/en/tabletop-puppetry/>, [dostęp: 6.10.2021]

von Boehm Max, *Puppen und Puppenspiele*, Bruckman ag, München 1929

Waniakowa Jadwiga, *Skąd pochodzi pacynka?*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Linguistica” 2017, nr 12

Waszkiel Halina, *Lalkarz-performer* [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. Ewa Bał, Wanda Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013

Waszkiel Halina, *Dramaturgia dla teatru lalek*, „Teatr Lalek” 2012, nr 4

Waszkiel Halina, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Fundacja Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2013

Waszkiel Halina, *Hamlet Adama Walnego*, „Teatr Lalek” 2011, nr 4

Waszkiel Halina, *Kruchość lalki*, „Teatr Lalek” 2017, nr 3-4

Waszkiel Halina, *Tańczący z lalkami*, „Teatr” 2012, nr 4

Waszkiel Halina, *Teatr ożywionej formy*, „Teatr Lalek” 2016, nr 2

Waszkiel Halina, *Wybrałam lalki*, „Teatr” 2015, nr 9, [on-line] <https://teatr-pismo.pl/5221-wybrałam-lalki/> [dostęp: 28.11.2021]

Waszkiel Marek, *Dzieje teatru lalek w Polsce do 1945 roku. Kronika*, „Pamiętnik Teatralny” 1987, z. 1-2

Waszkiel Marek, *Golden Horse*, „Teatr Lalek” 2018, nr 1

Waszkiel Marek, *Lalkarz. Rzemieślnik, aktor czy twórca*, „Teatr Lalek” 2016, nr 3-4

Waszkiel Marek, *Studnie światła*, „marekwaszkiel.pl” 2020, 14.08 [blog, on-line]
<https://www.marekwaszkiel.pl/2020/08/14/studnie-swiatla/>, [dostęp: 28.11.2021]

Waszkiel Marek, *Teatr lalek w dawnej Polsce*, Fundacja Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2018

Węgrzyniak Rafał, *Teatr kontrkultury w Europie i Ameryce*, „Hi-story lessons” [on-line]
<https://hi-storylessons.eu/pl/culture/teatr-kontrkultury-w-europie-i-ameryce/> [dostęp: 20.11.2021]

Williams Margaret, *The Death of “the Puppet”?* [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015

Winnicott Donald Woods, *Transitional Objects and Transitional Phenomena—A Study of the First Not-Me Possession*, “International Journal of Psycho-Analysis” 1953, nr 34

Wiśniewska Marzenna, *Performatywność lalek teatralnych* [w:] *Teatr wśród mediów*, red. Artur Duda, Marzenna Wiśniewska, Bartłomiej Oleszek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015

Wiśniewska Marzenna, *Performers in Polish Puppet Theatre* [w:] *Puppetry in 21st Century: reflections and challenges*, red. Marzenna Wiśniewska, Karol Suszczyński, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza (Warszawa), Wydział Sztuki Lalkarskiej, Białystok 2019

Wood Gaby, *Living Dolls. A Magical History of the Quest for Mechanical Life*, Faber and Faber, London 2002

World Encyclopedia of Puppetry, <http://www.wepa.unima.org>

Wszystkie nasze lalki. Katalog zbiorów Działu Widowisk Lalkowych Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, t. 1 i t. 2, red. H. Sych, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, Łódź 2018 (t. 1), 2019 (t. 2)

Wyspiański Stanisław, *Hamlet*, oprac. Maria Prussak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976

Zaubi Amir Nizar, *Walk with Little Amal, a theatrical journey celebrating the refugee experience*, TED Talk, Monterey 2021, sierpień 2021 [on-line],
https://www.ted.com/talks/amir_nizar_zuabi_walk_with_little_amal_a_theatrical_journey_celebrating_the_refugee_experience [dostęp: 30.11.2021]

Ziomek Jerzy, *Metafora a metonimia: refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki” 1984, t. 74, nr 1

Zmyślony Iwo, *Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Claire Bishop*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 2 [on-line] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6460-lekkie-rozczarowanie.html> [dostęp: 30.11.2021]

Żeromska Estera, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 2, *Kabuki, bunraku*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2010

Żmijewska Monika, *Spleen i strupieszale kawalki materii. Magicznie ożywione*, „Gazeta Wyborcza. Białystok” 2017, 25.06, [on-line],
<https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,22009532,spleen-i-strupieszale-kawalki-materii-magicznie-ozywione-zdjecia.html> [dostęp: 26.11.2021]

Spektakle:

(A)pollonia, reż. K. Warlikowski, scen. M. Szcześniak, Nowy Teatr w Warszawie, premiera: 16.05.2009

A niech to Gęś kopnie!, M. Guśniewska, reż. M. Guśniewska, scen. i lalki J. Skuratova, Teatr Animacji w Poznaniu, premiera: 10.12.2014

An Königsweeg, E. Jelinek, reż. N. Habjan, lalki N. Habjan i M. Mainl, Landestheater Niederösterreich, premiera: 16.03.2019, streaming on-line 9.05.2020

Anywhere, reż. C. Monteil, T. Boislève, scen. i concept É. Vigneron, lalka H. Barreau, Théâtre de l'Entrouvert's w koprodukcji z Espace Jéliote à Oloron Sainte Marie / Scène conventionnée «art de la marionnette» Communauté de Communes Piemont Oloronais, Théâtre du Gymnase/Bernardines à Marseille, Le TJP, Centre dramatique National d'Alsace à Strasbourg, Théâtre Durance à Château-Arnoux, Le 3bisf-lieu d'arts contemporains à Aix en

Provence, Festival Mondial de Théâtre de Marionnettes de Charleville-Mézières, premiera 2016

Ariodante, G. F. Händel, reż. R. Jones, lalki F. Caldwell, N. Barnes, Koprodukcja: Festival d'Aix-en-Provence, Dutch National Opera, Amsterdam; Canadian Opera Company, Toronto i Lyric Opera of Chicago, premiera (Kanada): 16.10.2016

Baldanders, M. Bartnikowski, reż. M. Bikowski, Kompania Doomsday, premiera: 7.10.2006

Balladyny i romanse, wg I. Karpowicza, reż. K. Dworakowski, scen. M. Wojciechowska, Teatr Pinokio w Łodzi, premiera: 1.12.2012

Bękart ! (Bastard!), J. Ivanc wg B. Viana, koncept, choreografia i wyk. D. Paiva, reż. P. S. Norton, lalki D. Paiva, J. Barnard, Duda Paiva Company koprodukcja Dance 2011/Korzo Productions i Festival Mondial des Théâtre des Marionnettes Charleville-Mézières 2011, premiera 2011

Blaszany bębenek, W. Kościelniak wg G. Grassa, reż. W. Kościelniak, scen. A. Chadaj, Teatr Muzyczny Capitol Wrocław, premiera: 6.10.2018

C. Khoury, *Ginodrama*, reż., wykonanie, lalka: C. Khoury, premiera 2011

Fasada, reż., lalki D. Paiva, scen., współpraca reż. P. S. Newton, Białostocki Teatr Lalek w koprodukcji z Duda Paiva Company, premiera: 13.04.2007

Glina [Glaise], reż. H. Jendoubi, Domia Productions, Tunezja, premiera: 2015.

Hamlet, W. Shakespeare, reż., lalki A. Walny, Walny Teatr, premiera: 4.10.2010

Hymn do miłości na orkiestrę, chór pluszaków i innych, reż. M. Górnicka, lalki K. Czarkowski (Kony Puppets), Fundacja CHÓR KOBIET, Teatr Polski w Poznaniu, Ringlokschuppen Ruhr, Maxim Gorki Theater, premiera: 21.01.2017

Isstoria odnoj kukly, [Historia jednej lalki], reż., wykonanie, lalka W. Zakharow, Teatr 2KU, Tomsk

Krzyżacy, J. Roszkowski na podstawie powieści H. Sienkiewicza, reż. J. Roszkowski, scen. M. Kaczmarek, Teatr Miejski Miniatura, Gdańsk, premiera: 03.04.2016

Life of Pi, L. Chakrabarti, reż. M. Webster, lalki N. Barnes i F. Caldwell, Simond Friend Entertainment, premiera (West End): 15.11.2021

Madama Butterfly, G. Puccini, reż. A. Minghella, C. Choa, lalki Blind Summit Theatre, Koprodukcja: Metropolitan Opera, English National Opera i Litewska Opera Narodowa, premiera: 25.09.2006

Manupulator&Underdog, reż. i lalki N. Tranter, Stuffed Puppet Theatre, premiera 1985, nagranie: <https://www.youtube.com/watch?v=pe6ljGQBBBY> [dostęp: 30.11.2021]

Nigdy już tu nie powrócę, reż., tekst, scenografia T. Kantor, Teatr Cricot 2 premiera: 23.04.1988. Rejestracja: *Nigdy tu już nie powrócę*, realizacja: A. Sapija, TVP S.A. 1990

Odlot 2, reż., scen G. Kwieciński, Teatr Ognia i Papieru, premiera: 1.08.1996

Odlot, M. Prześluga, reż., lalki J. Younge, Teatr Animacji w Poznaniu, premiera: 04.02.2017

Opowieści z niepamięci, M. Prześluga, reż., lalki D. Paiva, Teatr Animacji w Poznaniu, premiera: 23.11.2016

Plastic Heroes, A. Doron, reż. S. Marom, lalki: Chińczycy, Koprodukcja: "Hanut31" Theatre-Gallery Tel Aviv and the Yeoshoua Rabinowitz Foundation for Arts. premiera: sierpień 2014

Replika IV, reż. i scen. J. Szajna, Teatr Studio w Warszawie, premiera: 8.10.1973, Rejestracja (Teatr TV): *Replika*, realizacja K. Buchowicz, premiera 23.03.1988

Schickelgruber alias Adolf Hitler, J. Veldman wg I. Kersaw'a, koncepcja, lalki N. Tranter, reż. T. Frasz, Stuffed Puppet Theatre koprodukcja z Kleine Spui, Schauspielhaus Wien, Wiener Festwochen i Novapool Berlin premiera: 2003

Songs for Alice, L. Carroll, reż. H. Mannes, lalki M. Vogel, Figurentheater Wilde & Vogel w koprodukcji z FITZ! Zentrum für Figurentheater Stuttgart i Lindenfels Westflügel Leipzig, premiera: 10.2011

Spleen. Charles Baudelaire. Poems in Prose [Spleen. Charles Baudelaire. Wiersze proza], wg Ch. Baudelaire'a, reż. H. Mannes, lalki M. Vogel, Figurentheater Wilde & Vogel w

koprodukcji z FITZ! Zentrum für Figurentheater Stuttgart i Lindenfels Westflügel Leipzig,
premiera: 25.10.2006

Studnie światła, T. Wierzbicki, prezentacja: 13.08.2020, Solniki

Śluby panińskie, A. Fredro, reż. A. Dwulit, scen. Ł. Grzeszczyk, Białostocki Teatr Lalek,
premiera: 11.09.2016

Terra Prenyada [Brzemienna Ziemia], reż. i malarstwo J. Baixas, premiera: 19.07.1997

The Lion King, E. John, T. Rice, reż. J. Taymor, lalki J. Taymor, M. Curry, prod: Disney
Theatrical Productions, premiera (Broadway) 13.11.1997

The Walk, dyr. artystyczny A. N. Zuabi, reż. lalki C. Leo, lalka Handspring Puppet Company,
Good Chance, prezentacje: 18.07 – 21.11.2021

Umarła klasa, reż., tekst, scen. T. Kantor, Teatr Cricot 2, premiera: 15.11.1975. Rejestracja:
Umarła klasa, realizacja: A. Wajda, TVP, 1976

Vampire [Wampir], J. Veldman, reż. A. Zipson, lalki N. Tranter, Stuffed Puppet Theatre,
koprodukcja z Schauspielhaus Wien, premiera 2006

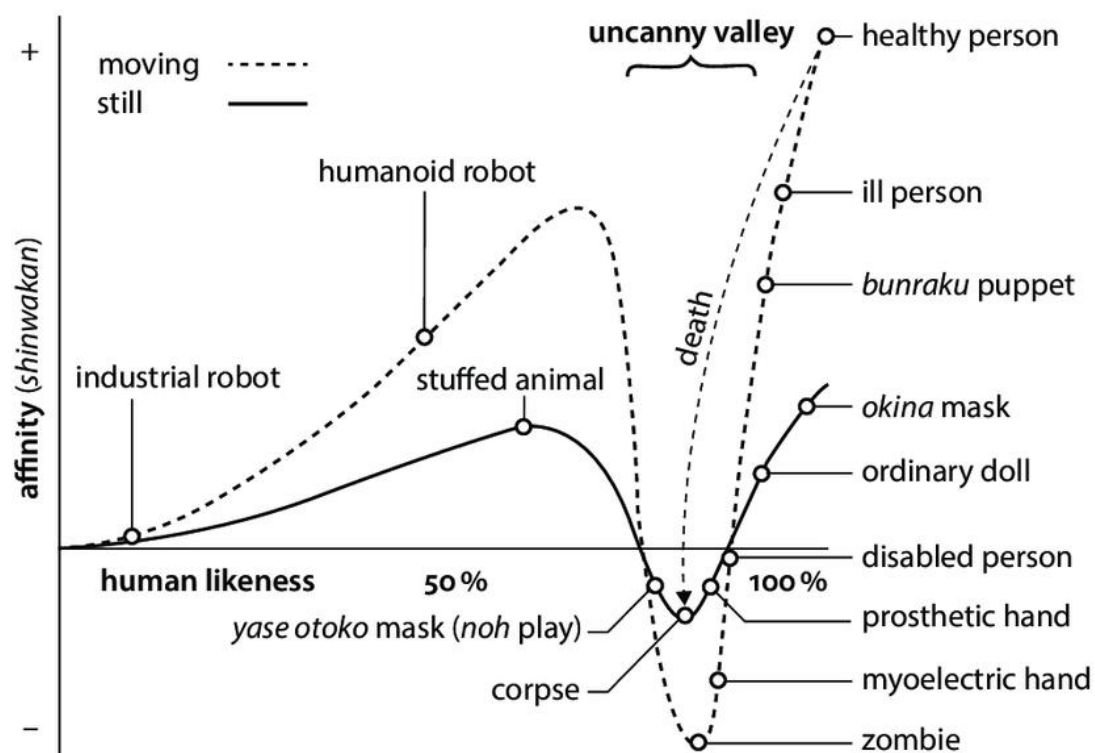
War Horse, N. Stafford, reż. M. Elliott, T. Morris, lalki B. Jones, A. Kohler (Handspring
Puppet Company), Royal National Theatre London, premiera: 09.10.2007

Wielopole, Wielopole, reż., tekst, scen. T. Kantor, Teatr Cricot 2, premiera: 23.06.1980;
Rejestracja: *Wielopole, Wielopole*, realizacja: S. Zajączkowski, OTV – Kraków 1983

Wieża, reż., scen. G. Kwieciński, Teatr Ognia i Papieru, premiera: 13.09.2003

Zelta Zirgs [Złoty koń], M. Gricmanis wg Rainisa, reż., lalki D. Paiva, Latvijas Leļļu teātra,
Ryga, premiera: 24.11.2017

ILUSTRACJE I FOTOGRAFIE



Il. 1. Dolina niesamowitości wg Masahiro Moriego

Il. 2. Pacynka – lalki z dobranocki *Jacek i Agatka*, proj. A. Kilian



Puc. 1



Puc. 2



Puc. 3



Puc. 4



Puc. 6



Puc. 7



Puc. 9



Puc. 10



Puc. 11

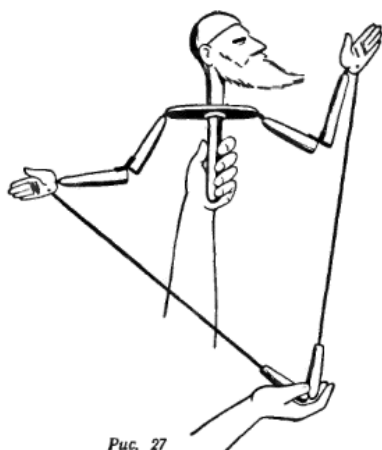
Il. 3. Pacynka – różne układy palców wg Andrieja Fiedotowa



Il. 4. Kukła – Mieszczka z niemowlęciem ze spektaklu *Lajkonik*, proj. L. Serafinowicz



Il. 5. Kukła – Herod z szopki krakowskiej (tzw. wielickiej, dar T. Estreichera)



Puc. 27

Il. 6. Jawajka – schemat



Il 7. Tradycyjny Wayang Golek, fot. Sudanto Ponco Sularso



Il. 8. Jawajka, *Śluby panięskie*, Białostocki Teatr Lalek, fot. Bartek Warzecha



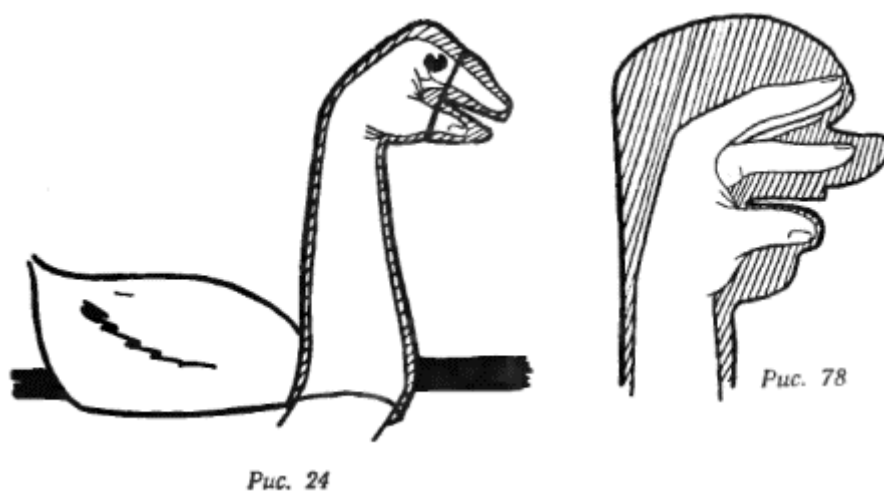
Il. 9. Najprostsza marionetka – pojedyncze wahadło



Il. 10. Marionetka – współczesna, typ Hand und Kopf Marionette wg A. Rosera – *Über das Marionettentheater*, Theater des Lachens Frankfurt/Oder, fot. materiały teatru



Il. 11. Cienie współczesne – *Król Maciuś I*, Teatr Figur, fot. materiały teatru



Il. 12. Konfiguracje dłoni w pyskówce – lalce mimicznej wg A. Fiedotowa



Il. 13. Pyskówka –pierwsze formy, Pijak z etudy Sergieja Obrazcowa



Il. 14. Kermit Żaba i Panna Piggy – najsłynniejsze muppety Jima Hensona, fot. Stopklatka TV



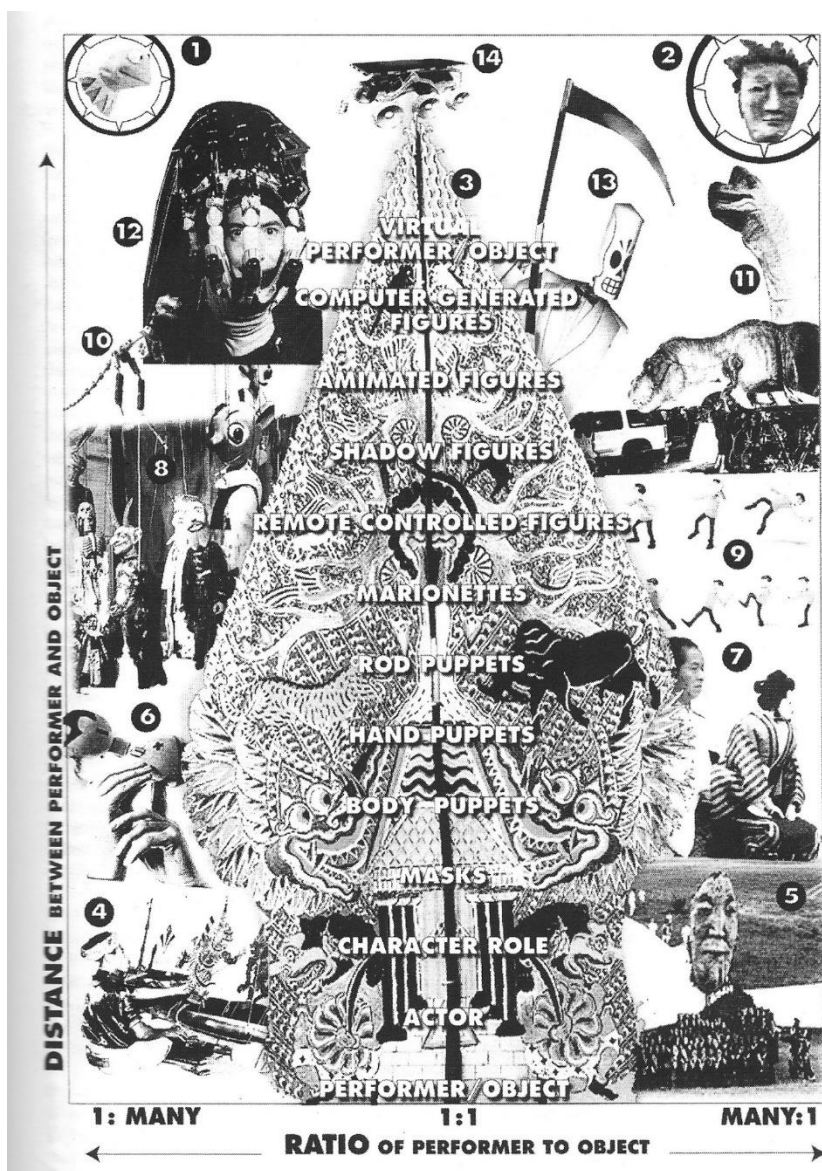
Il. 15. Bunraku, *omozukai* – mistrz Kanjuro Kiritake, Narodowy Teatr Bunraku w Osace, fot. materiały teatru



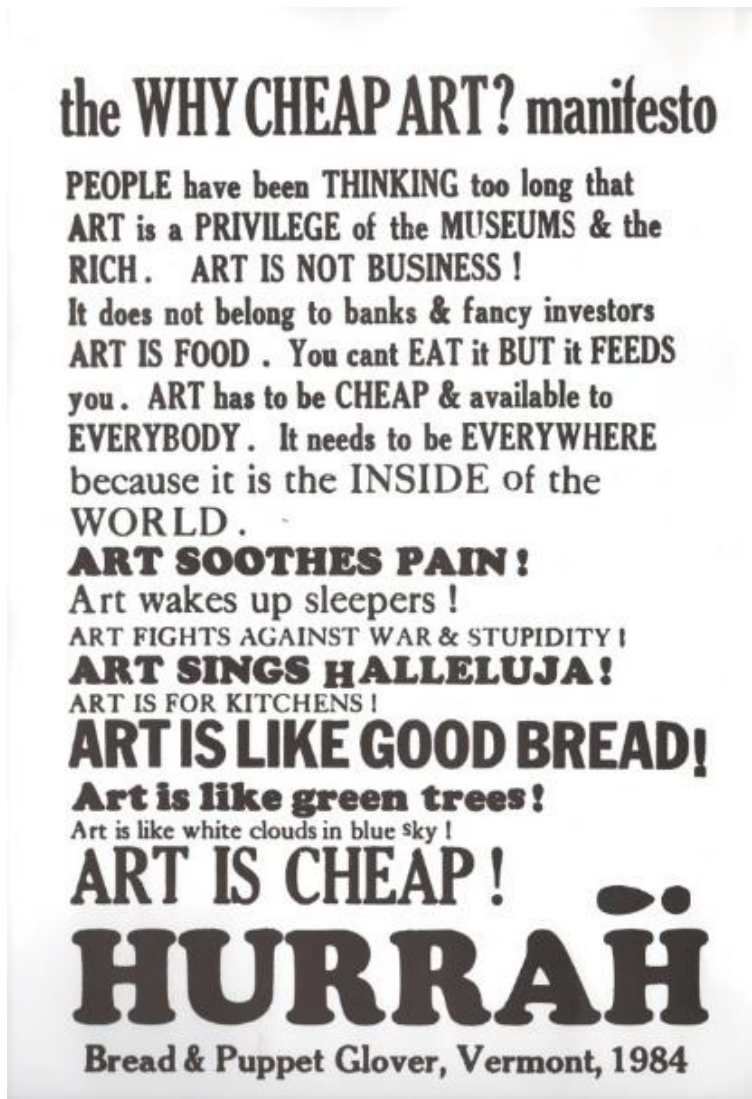
Il. 16. Lalka stolikowa – *The Table*, The Blind Summit Theatre, fot. Tomasz Markowski



Il. 17. Konstrukcja lalki nadgarstkowej Władimira Zakharowa



Il. 18. The Puppet Tree – podział technik lalkowych wg. Stephena Kaplina



Il. 19. *Cheap Art Manifesto*, Bread and Puppet Theatre



Il. 20. *Trzej muszkietetowie*, Królewski Teatr Toonów w Brukseli, fot. Dennis Jarvis



Il. 21. Spektakl sycylijskiej Opera dei Pupi, fot. Guiseppe Sinatra



Il. 22. Punch & Judy Show na Weymouth Beach., fot. Colin Park



Il. 23. Cyrk, Teatr Antona Anderlego fot. materiały teatru



Il. 24. *Czarodziejski flet*, Salzburger Marionettentheater, fot. materiały teatru



Il. 25. *Ariodante*, Lyric Opera Chicago fot. Cory Weaver



Il. 26. *The Lion King* [Król Lew], Disney Theatrical, fot. Joan Marcus



Il. 27. *War Horse*, National Theatre London, fot. Brinkhoff/Mögenburg



Il. 28. *The Life of Pi* [*Życie Pi*], fot. Johan Persson



Il. 29. *Odlot*, Teatr Animacji w Poznaniu, fot. Jakub Wittchen



Il. 30. *Madama Butterfly*, Metropolitan Opera, fot. Ken Howard



Il. 31. *Blaszany bębenek*, Teatr Capitol we Wrocławiu, fot. Łukasz Giza



Il. 32. *Vampire [Wampir]*, Stuffed Puppet Theatre, Neville Tranter, fot. DDM P.M.



Il. 33. *Schlickelgruber alias Adolf Hitler*, Stuffed Puppet Theatre fot. materiały teatru



Il. 34. *Hamlet*, Walny Teatr, fot. Piotr Kosela



Il. 35. *Ginodrama*, Carolina Khoury, fot. Michal Drtina



Il. 36. *A niech to Gęś kopnie!*, Teatr Animacji w Poznaniu, fot. Bartłomiej Jan Sowa



Il. 37. *An Königsweg*, Landestheater Niederösterreich, fot. Alexi Pelekanos



Il. 38. *Bastard! [Bękart!]*, Duda Paiva Company, fot. materiały teatru



Il. 39. *Fasada*, Białostocki Teatr Lalek, fot. materiały teatru



Il. 40. *Opowieści z niepamięci*, Teatr Animacji w Poznaniu, fot. Krzysztof Bieliński



Il. 41. *Zelta Zirgs [Złoty koń]*, Latvijas Leļļu teātra, Ryga, fot. Kim Kooijman



Il. 42. *Spleen*. Charles Baudelaire. *Poems in Prose*, [*Spleen*. Charles Baudelaire. *Wiersze prozą*] Figurentheater Wilde und Vogel, fot. Agnieszka Sadowska (Agencja Gazeta)



Il. 43. *Songs for Alice*, Figurentheater Wilde und Vogel, fot. Thilo Neubacher



Il. 44. *Baldanders*, Kompania Doomsday, fot. Tomasz Słupski



Il. 45. *Umarła klasa*, Teatr Cricot 2, fot. Bob van Dantzig



Il. 46. *Wielopole, Wielopole*, Teatr Cricot 2, fot. Maurizio Buscarino



Il 47. *Replika IV*, Teatr Studio w Warszawie, fot. Wojciech Plewiński



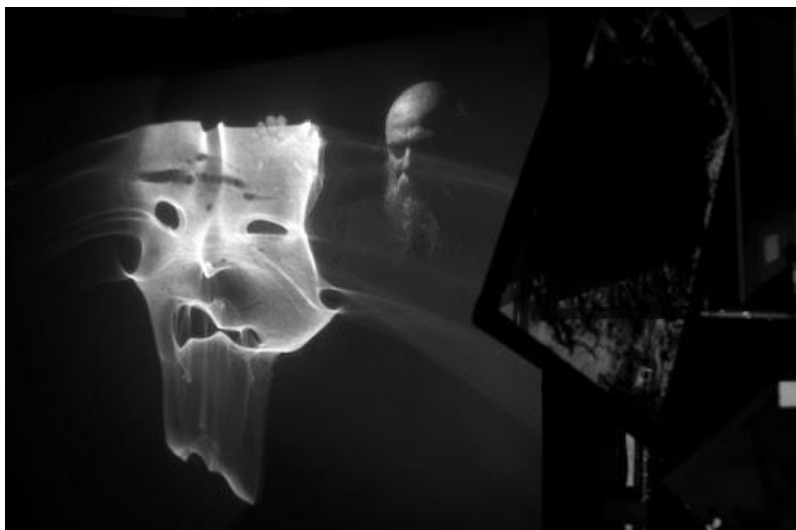
Il. 48. *(A)pollonia*, Nowy Teatr w Warszawie, fot. Stefan Okołowicz



Il. 49. *Wieża*, Teatr Ognia i Papieru, fot. archiwum Łódzkich Spotkań Teatralnych



Il. 50. *Odlot 2*, Teatr Ognia i Papieru, fot. materiały teatru



Il. 51. Tadeusz Wierzbicki przy pracy, fot. Andrzej Grabowski



Il. 52. *Studnie światła*, Tadeusz Wierzbicki, fot. Michał Strokowski



Il. 53. *Terra Prenyada [Brzemienna Ziemia]*, Joan Baixas, fot. materiały teatru



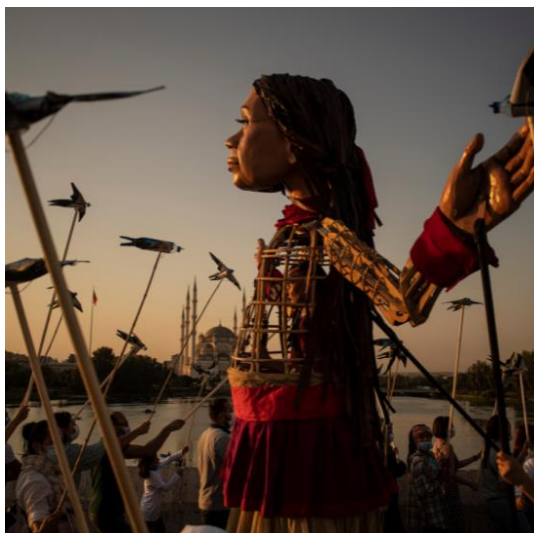
Il. 54. *Plastic Heroes*, Ariel Doron, fot. materiały teatru



Il. 55. *Krzyżacy*, Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku, fot. Piotr Pęciszewski



Il. 56. *Hymn do miłości na orkiestrę, chór pluszaków i innych*, Chór Kobiet, fot. Maciej Zakrzewski



Il. 57. *The Walk*, Good Chance fot. materiały teatru