

byłoby uznać za sprzeczne, jednak w ciele znajdują one porozumienie. Pierwsze z nich dotyczy bezpośredniości ciała w stechnicyzowanym świecie, w mediasferze jako dziedzinie zapośredniczeń. Ciało wraz ze swoim organicznym, bezpośrednim działaniem wydaje się bardziej stabilne i wiarygodne w świecie zdominowanym przez nowe technologie. Kiedy jednak powrócimy do sposobu działania schematu ciała, możemy dostrzec, że ciało ma również wiele cech wspólnych z nowymi mediami. Odeszliśmy od linearnego odbioru raz utrwalonej treści ku żywej strukturze, którą wciąż wypełniają nowe dane, odnośniki do kolejnych treści, przenikające się wzajemnie poziomy komunikowania. Można więc uznać, że komunikacja oparta na ciele nie tylko odpowiada powszechnie przyjętemu sposobowi percepcji, ale też wzbogaca go o poziom, którego brak zaczęliśmy odczuwać: bezpośredniość i naturalność. Teatr jako medium opierające się na ciele może więc zyskać szczególne znaczenie – miejsca, w którym możemy wciąż odkrywać dany nam naturalny nośnik bezpośredniej komunikacji.

Marzenna Wiśniewska

Performatywność lalek teatralnych

Animowany przedmiot, figura, lalka, maska w refleksji badawczej są powszechnie traktowane jako partnerzy działań performatywnych człowieka od najdawniejszych czasów. W praktykach magicznych, religijnych, świętych performansach obiekty te obdarzone są mocą sprawczą najwyższego stopnia jako media służące ustanawianiu oraz przemianie rzeczywistości i tożsamości człowieka. Powołane do mediowania między światem materialnym i duchowym w licznych praktykach kulturowych należą równocześnie do mediów sztuk wykonawczych, a ich istota zasadza się wtedy na sprzężeniu zwrotnym między performerem i materią nieożywioną, które skutkuje ożywieniem tej materii, uruchomieniem przez performer jej transformacyjnych właściwości, wyłaniających się w trakcie działania i tylko na czas tego działania¹. W tym sensie animowane obiekty można nazwać „przedmiotami w ruchu”, jak czyni to Henryk Jurkowski², albo też – za Frankiem Proschanem i Richardem Schechnerem – przedmiotami performującymi w obrębie medium teatru i eksponującymi jego medialność. Taka perspektywa pozwala postawić w centrum refleksji zagadnienie performatywności lalki teatralnej (w całej gamie ich odmian i możliwości zaistnienia), ujmowane w niniejszych rozważaniach z perspektywy następujących pytań: 1. Na czym zasadza się performatywność lalek teatralnych? 2. Jak performuje lalka? 3. Co znaczy skuteczność, sprawność performansu lalkowego?

Postawiony w tytule tekstu temat wyrósł z pytań, do których prowokuje nazbyt skrótowa refleksja o lalkach i maskach w *Performa-*

¹ Mirosław Kocur w ten sposób opisuje emergencję wizualności indonezyjskiego *wajang kulit*: „Wizualność nie istnieje poza wydarzeniem: wyłania się w trakcie wydarzenia i tylko na czas wydarzenia”. Zob. M. Kocur, *Zródła teatru*, Wrocław 2013, s. 46.

² H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, Warszawa 2002, s. 277.

tyce. *Wstępie* Richarda Schechnera, cenna jednak z tego powodu, że skłania do szerszego zastanowienia się właśnie nad wymiarami performatywności rzeczy wprawianych w ruch, współtujących z animatorami. Ważnym kontekstem dla niniejszych rozważań są nieantropocentryczne tendencje badawcze w humanistyce, które sprzyjają problematyzowaniu sprawczości rzeczy oraz innych bytów nie-ludzkich jako „działających symetrycznie do ludzi” (Andrew Pickering)³. Przy czym idea sprawczości, jak podkreśla Ewa Domańska, nie musi wiązać się z animistycznym traktowaniem tychże bytów⁴, ale raczej skłaniać do stawiania pytań o to, jak one działają, w jaki sposób uczestniczą w zmianach dokonujących się w naszej rzeczywistości. Odwołując się do jednego z wątków rozważań niemieckiej badaczki postulującej wprowadzenie terminu „teatr rzeczy” (Theater der Dinge), Konstanz Kavrakovej-Lorenz, można powiedzieć, że o ile w tradycyjnym teatrze lalkowym „manipulator” jest na zewnątrz poruszanej rzeczy, obok niej, eksperymentalne poszukiwania zmierzają do wytworzenia zdarzenia, w którym animator jest jak „rzecz między innymi rzeczami”. Przemieszcza on uwagę z własnej materii (ciała) na wypróbowywanie poprzez zmiany, przekształcenia materialności uczestniczącego w grze przedmiotu⁵. Rozpoznania Kavrakovej-Lorenz co prawda sytuują się jeszcze w klasycznych badaniach nad podmiotem i przedmiotem⁶, ale są jednym z ważnych głosów podejmowanej w latach 90. XX wieku dyskusji nad podmiotowością i przedmiotowością lalki teatralnej, która dzisiaj w kontekście posthumanizmu (m.in. pod wpływem teorii Bruno Latoura) oraz performatyki przesuwa się w stronę badań nad performatywną materialnością lalki teatralnej. Pewne propozycje ujęć tego zagadnienia

3 E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 57–59.

4 Aczkolwiek nowoczesny animizm jest wpisany w lalkarstwo. Jan Wilkowski mówił o swoistej lalkarskiej religii, która zakłada wiarę w życie materii: „Lalkarze muszą wierzyć w tajemnicze życie przedmiotów, jeśli pragną, by życie tych przedmiotów wydawało się prawdziwe”. Cyt. za: H. Jurkowski, dz. cyt., s. 252.

5 K. Kavrakova-Lorenz, *O teatrze rzeczy i o grze teatralnej rzeczy. Krótki wykład o pewnym terminie*, wykład na sympozjum *Inspiracje we współczesnym lalkarstwie* podczas Międzynarodowego Festiwalu Szkół Lalkarskich w Białymstoku, Akademia Teatralna (Białystok) 24–25 czerwca 2012 r., mps.

6 H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od modernizmu do współczesności*, t. 2, Lublin 2014, s. 537.

znajdziemy w niedawno wydanym tomie *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* (Londyn 2014), który łączy spojrzenie teoretyków teatru lalek oraz praktyków na to, jak dzisiaj możemy myśleć o doświadczeniu lalkowości (*experience of puppetry*) oraz na nie odpowiadać, jak rozumieć, ale też redefiniować obecność lalki w performansach na żywo i zmediatyzowanych⁷. Inspiracje płynące z tej książki są trzecim kontekstem dla prezentowanych tu rozważań.

Współredaktorka przywołanego tomu, Claudia Orenstein⁸ zwraca uwagę, że współczesne zorientowanie kultury i badań humanistycznych na materialne obiekty poddawane manipulacji wzmacnia refleksję nad obecnością lalki w kulturze, stawia nawet tezę, że mamy do czynienia ze swoistym *a puppet moment* – „czasem lalki”. Wyrazem tego jest jej zdaniem zarówno rozwój refleksji badawczej, jak i praktyka sceniczna. Na gruncie angloamerykańskim można śmiało powiedzieć, że lalki, animowane obiekty zawiadnęły, pisze Orenstein, awangardowymi klubami, kabaretami, slamami lalkarskimi, małym i dużym ekranem, za sprawą *The Lion King* (1997) czy *War Horse* (2011) osadziły się mocno na Broadwayu, są ważnym medium dla artystów, którzy działają na pograniczu różnych sztuk performatywnych. Polskie doświadczenie ostatnich lat nie jest aż tak intensywne, ale można mówić o swego rodzaju ożywieniu zainteresowań lalką zarówno w dzisiejszym dyskursie naukowym, jak i najnowszych działaniach artystycznych, które wykraczają poza domenę instytucjonalnego teatru lalkowego czy wręcz są spoza niej. Manekiny wprowadzał do swoich pierwszych przedstawień Krystian Lupa jako element dialogu z twórczością Tadeusza Kantora. Po lalkę jako medium teatralne sięga w większości swoich przedstawień Paweł Passini, czy to realizowanych z NeTTheatrem, czy też na scenach dramatycznych i lalkowych. Lalka wzmacnia u niego podwójność porządku egzystencji: ciało – dusza, życie – śmierć. Truchła Wyspiańskiego, Pucciniego, Artauda, Jima Morrisona, zmultiplikowane i nadziane na drąg laleczki w stylu Barbie poddawane tresurze musztry w *Turandot* czy miniaturowe druciane figurki – dybuki dyskretnie obecne w każdym skrawku

7 *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. D. N. Posner, C. Orenstein, J. Bell, London 2014.

8 Tamże, s. 10 i 12.

wolnej przestrzeni w *The Hideout/Kryjówce* (2014) są przedmiotami sprawczymi. Materialność lalek, bezruch i wprawianie ich w ruch stanowi wyzwanie dla cielesności aktora. Lalka może dopełniać aktora o inny wymiar fizycznej obecności, „przedłużać” jego ciało lub wytwarzać wobec niego dystans. Ekspresyjność lalek jest ostatnio przedmiotem zainteresowania Michała Zadary, który najpierw w *Dziadach cz. II* Adama Mickiewicza (2014) użył ich w stosunkowo prostych funkcjach znaków świata nadprzyrodzonego; w naturalny sposób lalki pojawiły się w adresowanym do widowni familijnej *Elementarzu* według Mariana Falskiego, zrealizowanym w Nowym Teatrze w Warszawie (2014). Ale już w *Wychowance* Aleksandra Fredry (Teatr Powszechny, 2014) lalki zaistniały w znacznie większej złożoności – jako medium teatralne dzięki połączeniu performatywnego czytania dramatu ze światem lalkowych bohaterów podglądanych w pudełkowej scenie, a wręcz tropionych wnikliwym okiem kamery poszerzającej i remediującej animacyjne zabiegi realizowane przez aktorów. Co ciekawe, często właśnie w realizacjach spoza kręgu teatru animacji lalka jako medium zyskuje na sile wyrazu i eksponuje jeden ze swoich fenomenów: autoreferencyjność.

Obraz lalki – zauważa Radosław F. Muniak – prezentuje się w jej przedstawieniu materialnym i tylko do niego się sprowadza. Pod tym względem rola uobecniająca lalki jest wyjątkowa, diametralnie inna od pozostałych mediów obrazowych, funkcjonuje bowiem na poziomie dosłownym jako fizyczna obecność rzeczy i symboliczno-teoretycznym jako obraz⁹.

Tak uobecniała się lalka teatralna we wczesnych przedstawieniach Teatru Wierszalin (np. *Turlajgroszek*, 1990; *Kłątwa*, 1994, *O Medyku Feliksie*, 1996). W tym ujęciu na pewno warto przyrzeć się praktyce scenicznej zespołów Malabar Hotel czy Kompanii Doomsday, które kształtowały swoje poszukiwania m.in. pod wpływem niemieckiego lalkarza Michaela Vogla (Figurentheater Wilde&Vogel). Do przedstawień tych zespołów odwołam się w dalszej części rozważań.

9 R. F. Muniak, *Lalka jako obraz i rzecz*, Kraków 2012, s. 23.

Przejście do właściwej części refleksji nad zagadnieniem performatywności lalek wymaga jeszcze zatrzymania się nad problematyką terminologiczną, czyli nad samym pojęciem „lalka”. Oczywiście termin ten obrósł na przestrzeni wieków wieloma definicjami. Aspekty i odcienie różnych ujęć w całej rozległości światowych badań nad sztuką lalkową prezentują książki Henryka Jurkowskiego (od *Dzieje teatru lalek* – ostatnio odświeżonych i wydanych w dwutomowej wersji¹⁰, przez *Metamorfozy teatru lalek* po *Material jako wehikul treści rytuału*¹¹). Lalka teatralna, jak definiuje Henryk Jurkowski, przestrzegając się, że rozumie to pojęcie w sposób historyczny, to figuralne, na ogół trójwymiarowe przedstawienie postaci wykonanej z różnych materiałów, „z intencją zastosowania jej w widowisku teatralnym jako przedstawienie człowieka lub innych żywych lub fantastycznych stworzeń. [...] Podstawowa właściwość lalki wyraża się w tym, że jest ona wykonana po to, by przekroczyć stan nieruchomości i wejść w sytuację istoty rzekomo żywej, choć poruszającej się tylko z pomocą energii ludzkiej”¹². Jurkowski eksponuje też, że „lalka teatralna różni się od innych przedmiotów (użytkowych) tym, że jej użytkowy program odnosi się wyłącznie do działań scenicznych”¹³. Na początku lat 80. XX wieku przywoływany już Proschan zaproponował, by lalkę widzieć raczej jako podgatunek należący do znacznie szerszej kategorii form – performujących przedmiotów (*performing objects*), które są „materialnym obrazem ludzi, zwierząt lub duchów, wytworzonych, wystawionych na pokaz bądź animowanych w narracyjnych lub dramatycznych przedstawieniach”¹⁴. Określenie „przedmioty performujące” w stosunku do lalek i masek zastosował również Schechner. W *Performatyce. Wstępie* zwraca on przede wszystkim uwagę na funkcję uobecniającą lalki i maski jako obiektów umożliwiających transgresję zarówno tym, którzy nimi i po-

10 H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do „belle époque”*, t. 1, Lublin 2014; tenże, *Dzieje teatru lalek*, t. 2.

11 H. Jurkowski, *Material jako wehikul treści rytuału*, Warszawa 2011.

12 H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 1, s. 17–18.

13 H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 2, s. 556 (przypis).

14 Performing objects – „material images of humans, animals, or spirits that are created, displayed, or manipulated in narrative or dramatic performance”. F. Proschan, *The Semiotic Study of Puppets, Masks and Performing Objects*, „Semiotica” 1983, no. 47(1–4), s. 3–44. Cyt. za: *The Routledge Companion...*, s. 5.

przez nie grają¹⁵, jak i obserwatorom, uczestnikom ich działań. Odwołuje się on przy tym do tych tradycji teatralnych, które do dnia dzisiejszego zachowują swój rytualny wymiar czy ścisły związek z mitologicznymi źródłami, jak indonezyjskie *wayang kulit* czy japońskie *nō* oraz *bunraku*.

W refleksjach badaczy teatru lalek wielokrotnie można spotkać definicje włączające do zbioru lalek teatralnych wiele odmian nieosobowych środków wyrazu, jak choćby przedmioty, przekształcane materię czy roboty. Za szerokim traktowaniem terminu „lalka” opowiadają się m.in. autorzy przywołanej już *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. W sformułowanej we wstępie definicji pada akcent na odejście od rozumienia lalki jako wyłącznie figuratywnej reprezentacji postaci scenicznej, realizowanej w różnych odmianach form lalkowych (np. marionetka, pacynka) czy w postaci rozpoznawalnych charakterów (Punch, Guignol, Kermit). Zakres definicyjny pojęcia „lalka” obejmuje tu szereg przykładów – to m.in. cienie, ziarno kawy, por, kolejka-zabawka, krzyż, garść gliny, projekcja na ekranie, robot, który animuje marionetkę. Elementem konstytutywnym dla tak rozumianej lalki jest fakt, że stanowi ona obiekt różny ontologicznie od człowieka i jako taka współgra z człowiekiem, jest częścią partnerskiej wymiany¹⁶. Tendencja szerokiego rozumienia terminu „lalka” zdaje się zmierzać jeszcze dalej tam, gdzie sygnalizowana jest możliwość przekształcenia lalki z rzeczy materialnej w byt intencjonalny¹⁷ lub cyfrowy obiekt będący wytworem remediacji sztuki lalkarskiej w obszarze mediów cyfrowych czy działań należących do sfery cyberperformansów¹⁸. Semi Ryu i grupa Coopuppette wprowadzeniu do wirtualnego performansu lalkowego *YONG-SHIN-GUD*, który nawiązuje do rytualnych przedstawień koreańskiego teatru lalek, określają każdy typ lalki mianem rewolucyjnego interfejsu¹⁹. Sens tej wypowiedzi jest nade wszystko metaforyczny, ale w przypadku cyfrowej lalki warto bliżej przyjrzeć się

15 R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 233–235.

16 *The Routledge Companion...*, s. 5–6.

17 Konsekwencje sygnalizuje H. Jurkowski. Zob. tenże, *Dzieje teatru lalek*, t. 1, s. 26.

18 Wstępne rozpoznania strategii w zakresie cyfrowego lalkarstwa daje Jakub Kleczek. Zob. tenże, *Cyfrowe lalkarstwo*, „Teatr Lalek” 2015, nr 1 (119), s. 12–15.

19 http://www.semiryu.net/?page_id=59 [dostęp: 20.04.2015].

konsekwencjom myślenia o jej interfejsowym wymiarze, czyli w kategoriach technopermansu jako kolejnego pola, na którym dokonuje się redefinicja lalki teatralnej.

W odpowiedzi na spór terminologiczny wokół pojęć „lalka” i „teatr lalek” oraz liczne próby objęcia jednym wspólnym określeniem rozmaitych form teatralnych opartych na żywiole animacji oraz karmiących się współistnieniem w scenicznym działaniu ciała performerera i performującego przedmiotu (m.in. teatru figur, teatru animacji, teatru rzeczy), Halina Waszkiel zaproponowała nowy termin – animant²⁰. Zgodnie ze źródłosłowem (*anima* – dusza, *animatus* – ożywiony, obdarzony życiem) animantem nazywa Waszkiel wszystko to, co jest ożywiane. To szeroka kategoria, która obejmuje: wszelkie odmiany lalek, maski, przedmioty, kawałki materiału, smugę światła – a idąc tym tropem, choć autorka o tym nie wspomina – również obiekty wytworzone cyfrowo, które są „potraktowane jako postać sceniczna, partner dialogu, nośnik idei, przedmiot estetyczny budujący metaforę – coś co aktor wprowadza na scenę i pokazuje widzom jako trzeci element spektaklu”²¹. Jeśli przyjmiemy, że dla rozległości zjawisk – określanych cały czas dla zachowania terminologicznej spójności teatrem lalek – bardziej odpowiedni będzie teatr animacji, pojęcie „animant” wydaje się dobrą kategorią na nazwanie przedmiotów performujących w sytuacjach teatralnych. Dlatego też termin ten będzie używany w dalszej części rozważań zamiennie z pojęciami „lalka teatralna” i „przedmiot performujący”.

1.

Paradoksalnie performatywność lalki zasadza się na jej martwocie i nieświadomości. Radosław F. Muniak zauważa:

W obecności lalki czujemy się nieswojo, gdyż przestajemy panować nad swoim obrazem, jej martwota i zamrożony potencjał życia stanowią odbicie dla naszego potencjału życia i potencjału śmierci. Następują sploty i przenikanie tego, co żywe, z tym, co martwe. Wynikiem tego są niepokój i poczucie niesamowitości²².

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

21 Tamże.

22 R. F. Muniak, dz. cyt., s. 26.

Na takiej filozofii lalki opierały się projekty Jadwigi Mydlarskiej-Kowal do słynnych przedstawień Wiesława Hejny, odważnie penetrujących lalkowość światów stworzonych przez Witkacego, Franza Kafkę, Witolda Gombrowicza czy Tadeusza Różewicza. Siergiej Obrazcow pisał:

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 robią²³.

Za pociągnięciem nici marionetka zaczyna na scenie działać jak człowiek i ten właśnie fenomen wywołuje podziw i uznanie, niezależnie od tego, czy sam akt animacji jest skrywany, czy jawny.

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 wywołania podziwu dla sztuki ożywiającego 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 (*techne*), czyli wspomniane już mistrzostwo działań lalkarza-performera. Wtedy na pierwszy plan wysuwa się funkcja ludyczna lalki i doskonałość, sprawność realizowanego przez nią performansu. Lalkarzem świętującym tryumfy dzięki popisom wirtuozerii był w latach 70. XX wieku Philippe Genty, nazywany „Brassensem teatru lalek” m.in. za sprawą marionetkowych skeczów jak *Balet strusi* (1967) czy słynnego *Fecéties/Pierrot* (1974), w którym lalkowy bohater uzyskuje świadomość swojej zależności od pociągnięć nici i decyduje się na samobój-

23 S. Obrazcow, *O sztuce teatru lalek*, [w:] *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, Warszawa 1965, s. 18.

czy gest ich przecięcia²⁴. Popisowym spektaklem słynnego niemieckiego lalkarza Franka Soehnle było swego czasu gotyckie w klimacie *variétés Flamingo Bar* (1998), w którym gra lalką obejmowała całe bogactwo jej quasi-ludzkiej możliwości i fascynującego ich przekraczania. Perfekcyjną sprawność prezentowały lalki trikowe, niezwykle popularne w czeskich i słowackich rodach lalkarskich, których tradycję podtrzymywał Anton Anderle. Stałymi bohaterami jego jarmarcznej sceny objazdowej byli m.in. śmierć i diabeł, wyłaniający się za jednym ruchem ręki lalkarza spod szaty niebudzącego podejrzeń lalkowego bohatera. Performatywność tak zastosowanych lalek zasadzały się na afirmacji wspomnianej już sprawności ich konstrukcji i wirtuozerii działań lalkarza oraz na ekspozycji motorycznego wymiaru sprzężenia zwrotnego między animatorem i animantem²⁵, które Werner Knoedgen opisał takimi słowami: „ludzkie postępowanie krzepnie w materię, materia zaczyna działać”²⁶.

Performanse życia, które dla nas odgrywają lalki, nie sprowadzają się wyłącznie do funkcji ludycznej. Działania sceniczne animantów, okazujących nam nasze codzienne „zachowane zachowania” – wstawanie z łóżka, wspinanie się po schodach, ocieranie potu z czoła, czule gesty, manifestują naszą własną codzienną walkę o to, aby żyć, być człowiekiem, działać²⁷. Za Samuelem Weberem można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z „odmianą czegoś znajomego przez powtórzenie”, które to powtórzenie objawia się jako widzialny, słyszalny i konstytutywny element medium teatralnego²⁸. Siła lalki teatralnej jako medium dochodzi szczególnie do głosu wtedy, gdy „ciało” animanta zostaje wystawione na próbę, poddane działaniom wydobywającym wpisana weń dialektykę życia i nie-życia. Konstrukcja

24 H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 2, s. 488–486. Motyw takiego właśnie marionetkowego przedstawienia wykorzystał John Malkovich w filmie *Być jak John Malkovich*, co Samuel Weber poddał analizie w kontekście idei ucieleśnienia „podziału i oddzielenia konstytuującego granie jako aktywność”. Zob. S. Weber, *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2009, s. 370–372.

25 A. Duda, *Sprzężenie zwrotne w teatrze i teatrologii*. *Teatr i performans*, „Teatr” 2014, nr 1, s. 40–41.

26 W. Knoedgen, *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figuretheaters*, Stuttgart 1990, s. 109. Cyt. za: H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, s. 266.

27 B. Jones, *Puppetry, Authorship and the Ur-Narrative*, [w:] *The Routledge Companion...*, s. 66.

28 S. Weber, dz. cyt., s. XLII.

na oczach widzów, destrukcja, re-konstrukcja, de-konstrukcja, należą do tych momentów teatralnej transfiguracji, które mają mocny ładunek emocjonalny i głębokie odniesienia symboliczne, ale też silnie oddziałują na widza samą fizycznością tych procesów. Lalkę można stworzyć na oczach widza z materii codziennej, choćby pasm materiału, dętek czy rąk i fragmentów ludzkiego ciała, jak robił to Krzysztof Rau z Teatrem $\frac{3}{4}$ Zusno. Ale można też ją rozerwać na strzępy – za wiśnie w dramatycznym bezkształcie, jak Pinokio w przedstawieniu Pawła Aignera według powieści Carlo Collodiego w Teatrze „Baj Pomorski” (2006). Ból tego aktu przenosi się na widza, bo śmierć lalki jest bardzo dotkliwa, mocna, realna, fizyczna. Jakże realne potem może być jej zmartwychwstanie, a takiego doświadczył Pinokio we wspomnianym przedstawieniu. Myliłby się ten, kto pomyśli, że tortury zadawane animantom-warzywom osłabiają brutalność przemocy. W *Turandot* Grupy Coincidentia i NeTTeatru (reż. P. Passini, 2009) stajemy się uczestnikami przerażającego procederu kreowania, a potem nacinania warzywno-ludzkich animantów, z których strumieniami tryska sok z buraków. Performujące przedmioty dźwigają to okrucieństwo, dotkliwe zabiegi na ich „ciałach” nadają bólowi realny wymiar. W tym samym spektaklu równe szeregi laleczek Barbie nawleczonych rzędami na pręty rytmicznie paradują na tle obrazów z chińskich defilad i morderczego treningu małych kandydatów na sportowców. Halina Waszkiel pisała w recenzji:

Oto metafora oszalałego świata: żywi ludzie są przemocą zmieniani w bezwolne lalki, zaś lalki biorą na siebie wyrażanie bólu życia²⁹.

2.

Pytanie o to, jak performuje lalka, prowadzi ku refleksji nad podwójnym statusem jej egzystencji, wyrażającym się i odsłaniającym w relacji między lalkarzem i lalką, w ich współ-obecności i współ-działaniu. Można tę relację postrzegać w ujęciu fenomenologicznym (Ja-Inny), co za serce procesu teatralnego uznaje John Emigh w *Masked Performance*³⁰. Interesującą analizę proponuje również Paul Piris w arty-

29 H. Waszkiel, *Skorupa*, „Teatr” 2010, nr 2, s. 65.

30 J. Emigh, *Masked Performance*, Philadelphia 1996.

kule *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet*, gdzie zwraca uwagę na konieczność odróżnienia ujęcia lalki teatralnej zestawiającego ją z pojęciem Innego, od bliższego mu myślenia o lalce jako Innym (*as if*)³¹. W tym miejscu proponuję jednak spojrzeć na tę relację z perspektywy performatycznej, a wtedy na pierwszy plan wysuwa się działanie oparte na cyrkulowaniu energii pomiędzy aktorem i animantem (nawet jeśli animator jest ukryty, ruch lalki przypomina o pozorności jego nieobecności), proces wytwarzania oraz zawieszania powiązań między indywidualną fizycznością lalkarza-performera a materialnością animanta, niejednokrotnie, co nie jest bez znaczenia, naznaczonego ułomnością, niepełnością, skazą nienormatywności. Performer, który przenosi swoje działanie na animanta, i animant ustanawiają razem nowy byt ludzko-materialny. W dzisiejszym teatrze lalek ta podwójność jest szczególnie eksponowana, co skutkuje dynamicznym układem porządku obecności i reprezentacji w ramach przedstawienia, jak ujmuje to Erika Fischer-Lichte³². Prowadzi to z kolei do „percepcyjnej wielostabilności” widza, która stanowi dla niego performatywne wyzwanie do samodzielnego porządkowania sposobów oglądu powoływanego na scenie hybrydycznego bytu, w efekcie czego widz staje się performerem.

Różnorodne kierunki realizacji tej ontologicznej złożoności lalki można śledzić m.in. w przedstawieniach Neville’a Trantera (np. *Re:Frankenstein*, 1999; *Schickelgruber, alias Adolf Hitler*, 2003; *Punch and Judy in Afganistan*, 2009), Dudy Paivy (m.in. *Angel*, 2004; *Morningstar*, 2006), Nicole Mossoux (*Twin Houses*, 1994) oraz polskich teatrów – duetu Marcin Bikowski/Marcin Bartnikowski (*Baldanders*, 2006), Kompanii Domsday czy Grupy Coincidentia. Lalkarze ci tworzą animanty osadzone na ciele performerera, przenikające się z nim, zmieniające człowieka w hybrydyczny byt żyjący podwójnym życiem. Jak słusznie podkreśla Halina Waszkiel, „lalkarz ‘zrośnięty’ z lalką modyfikuje swoje ciało poprzez tę nową ‘narośl’. Testuje możliwości siebie jako człowieka i siebie jako lalko-czło-

31 P. Piris, *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet*, [w:] *The Routledge Companion...*, s. 30–42.

32 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 239–241.

wieka³³. Nawiązując do najnowszych badań z zakresu neuronauk, można powiedzieć, że lalkarz poszerza swoją przestrzeń peripersonalną, rozciągając reprezentację własnego ciała o animanta, zmienia swoje granice i ustanawia przestrzeń, która działa jak wyzwanie performatywne – zaprasza do odkrywania możliwości działania³⁴. W efekcie tematem równoległym do teatralnego powoływania postaci – u przywołanych lalkarzy często groteskowo-przerażających, jak córka Frankensteina, nagrobny Anioł czy Baldanders, czyli demon wiecznej przemiany w kobiecym ciele – lalkarze czynią samą transfigurację. Ważnym momentem przedstawień jest chwila inicjująca pojawienie się lalki, to „tu i teraz”, w którym na oczach widzów rozgrywa się performans „ucieleśnienia”. *Morningstar* Paivy rozpoczyna się od rozkładania gąbkowego zawiniątka. Odsłaniają się otwory i wyrostki, aktor wkłada nogi w gąbczastą materię i za chwilę do jego ciała przylgnie nowe stworzenie – Syn Jutrzenki. Uwaga widzów podąża za tym, jak dwa byty posiadające wspólne nogi zaczynają symetrycznie żyć i działać, jak „tych dwoje” – parafrazując biblijny obraz – „sta je się jednym ciałem”, zarazem zachowując swoją fenomenalną podwójność. Lalkarz nie zatracą się tutaj w lalce, a lalka zachowuje swoją odrębność, razem zaś – jak określiła to Kavrakova-Lorenz – synergetycznie współtworzą byt, który jest fuzją podmiotu-sprawcy i podmiotu-bohatera: „figury zdolnej do istnienia, traktowanej jako podmiot, która nie jest identyczna ani z lalką, ani z lalkarzem; jest to coś innego, coś, co otrzymuje w wyobraźni widza jedyne spełnienie i realizację³⁵. Bywa tak, że lalki zrosnięte ze swoim animatorem, walczą o dominację nad nim, zawłaszczają jego ciało, wręcz wchłaniają je – Mossoux znika niemal całkowicie w rozrastającym się ciele Mężczyzny. Tranter natomiast wykorzystuje zdolność lalki do stanowienia autonomicznego bytu, osadzona najczęściej na jego ręce manifestuje swoją wyższość nad usługującym jej człowiekiem, komplikując tym samym relację animator-animant. Przywoływany już wcześniej Piris

33 H. Waszkiel, *Lalkarz-performer*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próba definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal i W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 354.

34 M. Kocur, dz. cyt., s. 123–149.

35 K. Kavrakova-Lorenz, *Das Puppenspiel als suggestische Kunstform*, [w:] *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1989, s. 235. Cyt. za: H. Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, Łódź 1993, s. 117.

zwraca uwagę na rolę ciała i spojrzenia w wytwarzaniu wrażenia żywej obecności lalki oraz w kształtowaniu dynamiki relacji między nią a performerem³⁶. Spojrzenie animatora na lalkę powołuje ją do życia, a jej odpowiedź w postaci gestu patrzenia na animatora ustanawia go częścią tej rzeczywistości, do której ona przynależy. W ruchu jednoczenia i rozdzielania – „odsuwania”, jak proponuje Samuel Weber³⁷, tkwi siła sprawcza performansu lalkowego.

3.

Spotkanie aktora z lalką rozpoczyna się od spotkania z materią, z której powstaje lub już jest wykonana lalka, od poznania właściwości tej materii poprzez działanie. Henryk Jurkowski pisze: „zadanie performerowi polega na szukaniu dialogu z materiałem [...]. Performer czyni to, eksponując zarówno materiał, jego transformację, jak i przeznaczenie przedmiotu, który z niego powstaje³⁸. Delikatne, nietrwałe materiały wybiera na materię swoich lalek Barbara Mélois. Z papieru toaletowego i folii stwarza zwiewne, lekkie i ulotne animanty, które będą żyć tylko tyle, ile trwa przedstawienie (*Diaphanie, czyli wspomnienia wróżki, Petite historie à l'eau de rose*). Codzienny, nieustanowiony materiał odsłania potencjał swoich transformacyjnych możliwości, swą mobilność i zdolność do przybierania subtelnymi form, które można uruchomić w poetyckiej opowieści teatralnej o kruchości ludzkiego życia. Polskim specjalistą od performatywnego działania papierem i ogniem jest Grzegorz Kwieciński. Jego wybór materiału podyktowany jest ideą badania samego procesu twórczego, konstruowania i dekonstruowania jako żywiołów szczególnie interesujących performerów z powodu przesunięcia aktywności twórcy oraz widza z dzieła jako artefaktu na rzecz aktu twórczego jako performatywnego procesu. W rejony zupełnie innej materii prowadzą figury cieniowo-światłne czy witraże elektrostatyczne Tadeusza Wierzbickiego³⁹. Uprawiane przez niego Laboratorium Zjawisk wyrasta ze stykania ze sobą różnych mediów materialnych i elektronicznych, swoistej remediacji materialności teatru cieniowego.

36 P. Piris, dz. cyt., s. 37.

37 S. Weber, dz. cyt., 372.

38 H. Jurkowski, *Materiał jako wehikuł treści rytuału*, s. 30.

39 M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce. 1944–2000*, Warszawa 2012, s. 246–247.

Barbara Rogalska, aktorka Teatru „Baj Pomorski”, tak opowiada o spotkaniu z lalką:

Pierwszy kontakt z lalką zawsze wygląda tak samo. Na początku jest to projekt, który oglądamy na papierze. Potem w pracowni powstaje konstrukcja i ten cały „dom lalki”, który ma na sobie. Każda nitka, gumka, wyrzeźbiona twarz, tułów, kończyny, wreszcie kostium. Dłgie rozmowy, przeróbki, poszukiwania. Lalka musi sprostać swoim zadaniom scenicznym⁴⁰.

Lalka stanowi wyzwanie performatywne najpierw dla jej twórcy, scenografa oraz konstruktorów, a potem dla aktora. Gra toczy się o skuteczność i wspomnianą już sprawność realizowanego przez nią performansu. Dlatego tak ważnym etapem jest cały okres prac technicznych i prób. Aktor sprawdza motorykę lalki, testuje mobilność animanta, unoszenie w przestrzeni, szuka dynamiki wynikającej z samej materii oraz zamysłu konstrukcyjnego, ale też modyfikuje ją dzięki własnej motoryce i fizyczności, szuka – jak mówi Barbara Rogalska – światła, oddechu lalki. To jest proces odkrywania projektu performansu, który lalka ma zapisany w sobie, odkrywania go nie tylko w niej, ale razem z nią. W tym procesie człowiek niekoniecznie zachowuje swój antropologiczny prymat, nie musi dominować, raczej odpowiada na zadania i działanie stawiane mu przez lalkę. Zacytuję dalej słowa tej aktorki:

Lalka, forma, przedmiot zaczynają żyć i wytwarza się przyjaźń. Nie ukrywam, że często mówię do swoich lalek, przepraszam je za coś i dziękuję. Wracam do słów hymnu lalkarzy: ‘Ścisnę lalkę w pięści, niechaj mi się szczęści’. Jestem przekonana, że zaprzyjaźniam się ze swoimi lalkami. Nigdy ich nie zapominam. Kiedyś na oczach scenografa pocałowałam lalkę. W odpowiedzi na to usłyszałam jego słowa: ‘Teraz wszystko zrozumiałem’...⁴¹

⁴⁰ *Uwierzyć wyobraźni*. O aktorstwie lalkowym z Barbarą Rogalską rozmawia Marzenna Wiśniewska, wywiad niepublikowany, archiwum aut., lipiec 2011.

⁴¹ Tamże.

John Bell zauważa: „Esencją sztuki lalkarskiej nie jest mistrzowski opanowanie materialnego świata, ale nieustanne zmaganie się z materią”⁴². W przedstawieniach Figurentheater Wilde&Vogel lalka wylania się często spod jakiejś powłoki lub niepozornie zawieszona czy położona wśród wielu innych elementów zwyczajnym gestem jest wprowadzana w sceniczną rzeczywistość. Od pierwszego prezentowanego w Polsce przedstawienia tego zespołu *Exit. Eine Hamletfantasie* (1997) po wielozmysłowe performanse o kolażowej strukturze i surrealistycznym klimacie, jak *Spleen. Charles Baudelaire: Poems in Prose* (2006) czy być może najbardziej subwersywne w swym charakterze *Songs for Alice* (2011), na pierwszy plan wysuwa się materialność lalek i masek, sposób połączenia różnych elementów, plastyczność, dynamika i transformacyjność zarówno form animowanych, jak i współtworzonych z nimi nowych bytów performerów. Działanie sceniczne wynika z materii lalki i równocześnie tę materię testuje, niekiedy prowadząc do deformacji lub zniszczenia.

4.

Dezso Szilagy, bułgarski teoretyk teatru lalek, pisze o lalkach antropomorficznych:

ta zbudzona do życia martwa materia, symbol człowieka, stwarza wokół siebie jakąś specyficzną przestrzeń życiową. Może działać właściwie tylko w wymiarach, które wytworzyły gra, wyobraźnia, magia. Tutaj staje się możliwe to, co niemożliwe.

Już samo pojawienie się lalki teatralnej w przestrzeni wprowadza element sceniczny nawet do najbardziej zwyczajnych miejsc⁴³, lalka sprzyja dramatyzacji przestrzeni. Można tego doświadczyć w magazynach teatralnych czy takich miejscach jak Piwnica Lalek w Białostockim Teatrze Lalek. To przestrzenie, w których stajemy się świadkami zatrzymanego performansu lalek. Bywa jednak i tak, że lalka wyrwana ze swej przestrzeni teatralnej nie przestaje działać i jej sprawczość przenosi się w inny poziom.

⁴² J. Bell, *Playing with the Eternal Uncanny*, [w:] *The Routledge Companion...*, s. 50.

⁴³ R. F. Muniak, dz. cyt., s. 51.

Chciałabym zakończyć mój artykuł prawdziwą historią. Andrzej Pietrzak, niestety nieżyjący już wspinały konstruktor lalek w Teatrze „Baj Pomorski”, opowiadał przy wielu okazjach historię drewnianego Pinokia zaprojektowanego przez cenionego scenografa teatrów lalkowych, Rajmunda Strzeleckiego⁴⁴ do premiery zrealizowanej w 1993 roku na toruńskiej scenie lalkowej. Właściwie była to historia dwóch Pinokiów, bo ze względu na częste uszkodzenia stawów lalki na potrzeby przedstawienia wykonano dwa takie same animanty. Jeden z nich, dubler pierwszego Pinokia, do tej chwili znajduje się w magazynie teatralnym „Baja Pomorskiego” i nadal budzi emocje wśród uczestników warsztatów, gdy po zmierzeniu się z uruchomieniem lalki zaglądną do wnętrza korpusu, aby zobaczyć jego małe drewniane serce. Pinokio, który grał w przedstawieniu (nie łamiąc już sobie stawów, zwinnie biegał za sprawą animującej go Jolanty Gutkowskiej), dopełnił swoje lalkowe życie działaniem poza sceną. U dziecka jednego z przyjaciół toruńskiej sceny lalkowej zdiagnozowano autyzm. Za radą pewnego niemieckiego psychologa zwrócił się on o pomoc w pozyskaniu lalki teatralnej. Zdecydowano, że do pokoju chłopca trafi drewniany Pinokio. Jego milcząca obecność odegrała sprawczą rolę w terapii – pomiędzy lalką i dzieckiem nawiązała się relacja oparta na współ-obecności, współ-dzieleniu przestrzeni i współ-działaniu. Kilka miesięcy po przekazaniu lalki do Teatru „Baj Pomorski” dotarła wiadomość, że Pinokio pomógł chłopcu otworzyć się na świat zewnętrzny i wchodzić w relacje międzyludzkie. Odsłonił się jeszcze jeden obszar performatywności lalki teatralnej – jej sprawcza funkcja terapeutyczna, zdolność ustanawiania i wzmacniania tożsamości człowieka, o której dziś coraz częściej mówi się zarówno w kontekście technik terapeutycznych, jak i w obszarze zjawisk obejmowanych terminem „teatr stosowany” (*applied theatre*)⁴⁵, m.in. w pedagogice teatru.

⁴⁴ *Pinokio* Carlo Collodiego, scen. i reż. Zbigniew Głowacki, muz. Bogusław Szczepański, prem. 26.09.1993, Teatr „Baj Pomorski” w Toruniu.

⁴⁵ Zob. *Applied Theatre: International Case Studies and Challenge for Practice*, red. M. Prendergast, J. Saxton, Chicago 2009.

Joanna Ostrowska

Teatr jako medium uppełnomocnienia (*empowerment*) performanse w przestrzeni publicznej

Teatr jest sztuką polityczną *par excellence*; polityczna sfera ludzkiego życia zostaje tu przeniesiona w sztukę. Jest on jedyną sztuką, której jedynym tematem jest człowiek w jego powiązaniach z innymi ludźmi¹.

Hannah Arendt

W niniejszym artykule chciałabym wyjść poza pole dyskusji na temat mediatyzacji oraz kategorii *liveness* w performansie (a teatr jest rodzajem performansu) wyznaczone przez słynną już polemikę Phillipa Auslandera z Peggy Phelan. Przywołam tu pokrótce stanowisko Phelan, której kategorię perspektywę dotyczącą performansu jako bycia w „teraz” podzielam:

[...] jedyne życie performansu jest w terażniejszości. Performans nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany albo inaczej uczestniczyć w obiegu reprezentowania reprezentacji: kiedy tak robi, stanie się czymś innym niż performans. Stopień, w jakim performans usiłuje przedostać się do gospodarki reprodukcji, jest zdradą i utratą obietnicy jego własnej ontologii. [...] Performans pojawia się w czasie, który nie będzie powtórzony².

Phelan dodaje także, iż „performans implikuje realność poprzez obecność żywych ciał”³ i jest ona w swoim stanowisku bardzo bliska temu, co wiele lat wcześniej pisał, nieco może już dziś zapomniany, lecz nadal bardzo inspirujący, Konstanty Puzyna w swoim felietonie *Leżąc w trawie*. Puzyna zastanawiał się na początku lat 70. XX wieku,

¹ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, Warszawa 2000, s. 206.

² P. Phelan, *Unmarked: Politics of the Performance*, London–New York 1993, s. 146.

³ Tamże, s. 148.