

The image is an abstract composition on a white background. It features numerous thin, dark red lines that are mostly vertical and slightly curved, resembling threads or fibers. These lines are scattered across the frame, with some forming loops or dense bundles. Interspersed among these lines are irregular, smudged areas of grey and light brown, which appear to be made of a soft, powdery material like charcoal or pastel. The overall effect is one of organic, chaotic movement and texture.

LALKA WE WSPÓŁCZESNYM ZDARZENIU TEATRALNYM  
W KONTEKŚCIE TEKSTU JORGE LUISA BORGESA  
„DWUDZIESTY PIĄTY SIERPNIA 1983”

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu  
Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii

Rozprawa doktorska w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej - sztuki projektowe

**Lalka we współczesnym zdarzeniu teatralnym w kontekście tekstu Jorge Luisa Borgesa „Dwudziesty piąty sierpnia 1983”**

Autor: mgr Martyna Stachowczyk

Promotor: dr hab. Piotr Tetlak prof. ndzw. UAP

Promotor pomocniczy: dr Zyta Kaleta ad.

Recenzenci:  
prof. dr hab. Elżbieta Wernio  
prof. dr hab. Andrzej Markiewicz



Poznań 2019

**Spis treści:**

WSTĘP .....	1
OBECNOŚĆ W DOŚWIADCZANIU .....	2
SYMBOL I WIELOISTOŚĆ .....	2
ANIMACJE WZAJEMNE .....	3
ZASADA MIMESIS - PIERWOTNE ZNAKI W SACRUM I PROFANUM .....	5
PIERWOTNY DUALIZM - PRZENIESIENIA ODNIESIEN ZNACZEŃ .....	6
LALKA JAKO NACZYNNIE - W SYMBOLICE WIECZNEGO ŻYCIA .....	7
OD PIERWSZYCH PRZEDMIOTÓW RYTUALNYCH KU PRZEMIANOM TEATRU LALKOWEGO - FORMY NATURY - KULT KAMIENIA, DRZEWA I GLINY .....	8
FIGURY WOSKOWE ORAZ PREPAROWANE CIAŁA I .....	8
PLAZMODERMY	
ANIMATOR I EKSPERYMENT W PRZEMIANACH TEATRU .....	10
INSPIRUJĄCE UŁUDY .....	13
PRZEMIANY FORM LALKI W SZTUCE TEATRALNEJ ORAZ "NIEPOKOJĄCA DOLINA" GEMINOIDA .....	14
NOWA DRAMATURGIA .....	16
LALKA WOBEC RZEŻBY .....	24
TEATR A EWOLUCJA STANU AUTONOMICZNOŚCI PRZEDMIOTU .....	36
OPIS PROJEKTU I PREZENTACJA DZIEŁA .....	39
KONKLUZJA .....	43
DOKUMENTACJA PROCESU REALIZACYJNEGO DZIEŁA .....	45
BIBLIOGRAFIA .....	126
SPIS ILUSTRACJI .....	127
SUMMARY IN ENGLISH .....	129

## WSTĘP

Temat niniejszej rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Lalka we współczesnym zdarzeniu teatralnym w kontekście tekstu J. L. Borgesa „Dwudziesty piąty sierpnia 1983”* dotyczy analizy szeroko rozumianego pojęcia lalki w różnych zjawiskach teatralnych pojawiających się zarówno w obrębie teatru, jak i innych dziedzinach sztuk wizualnych.

Celem jest tu analiza istoty pojęcia „lalki” w oparciu o artystyczne inspiracje, eksperymenty technologiczne i ich rezultaty oraz postrzegania jej jako przedmiotu badawczego sztuki, jak i obiektu refleksji filozoficznej, antropologicznej i etnograficznej. W postępowaniu tym istotne jest postrzeganie zjawiska przemieszczania i przemieniania się lalki w kontekście teatru, rzeźby, instalacji i technologii, w określaniu czy definiowaniu jej roli jako formy wizualnej i symbolicznej. Kluczowymi pojęciami w tym opracowaniu stają się symbol, obecność-uobecnienie i parergon. Należą one do głównego obszaru badawczego w sensie dosłownym i metaforycznym. Analiza prowadzona jest wobec istniejących interpretacji energii zawartej w obiektach i sytuacjach ujmujących stan uobecnienia - jest próbą przeanalizowania tego zjawiska, zakładając, że zgodnie z analizami antropologicznymi i ontologicznymi, pojawiło się ono wraz z uświadomieniem sobie przez człowieka swej odrębności wobec świata. Konsekwencją tego stały się różnego typu obiekty, przedmioty-lalki, mające pomóc mu w uporządkowaniu świata ontologicznego i metafizycznego.

Analiza problemu naukowego i artystycznego, poruszanego w tej rozprawie wynikała z potrzeby skonfrontowania dotychczasowych spostrzeżeń z wiedzą na temat wybranych zagadnień w obszarze projektowym, technologicznym i artystycznym.

Część teoretyczna z analizą pojęć wybranych w kontekście badanego zjawiska-lalki, jest próbą zestawienia ich z kontekstem wybranych okresów historycznych, dotyczących dziejowości i przemian lalki w kulturze. Jej różność form - w ujęciu historycznym - przedstawiam w świetle wydarzeń artystycznych i wybranych koncepcji filozoficznych, mając na celu ukazanie problemu będącego obiektem moich badań artystycznych. W założeniu będzie to analiza od pierwszych form stosowanych lub kształtowanych w świecie pierwotnym, aż po współczesny teatr lalek i zjawiska teatralne, ze szczególnym uwzględnieniem rzeźby i instalacji rzeźbiarskich w i wobec przestrzeni. Kolejne rozdziały to poruszenia poszczególnych zagadnień istotnych w budowaniu wyniku badania.

Rozdział dotyczący części praktycznej (realizacji mojej pracy artystycznej) jest podsumowaniem i opisem uzyskanego rezultatu oraz prezentacją dokumentacji analiz i powstałego w ich wyniku dzieła, w którym lalka i animator we „wzajemnej animacji”, stają się zjawiskiem w procesie twórczej kreacji w świecie teatru.

„*W potocznym mniemaniu cień jest zaledwie brakiem światła, jeśli nie wręcz jego zaprzeczeniem. Naprawdę zaś cień jest jawnym, a jednak nieprzenikalnym świadectwem skrytego świecenia*”

Martin Heidegger

## OBECNOŚĆ W DOŚWIADCZANIU

Wzrost człowieka

Zgodnie z założeniami klasycznej metafizyki „obecność” była równoznaczna z byciem przytomnym, świadomym bycia tu i teraz. Nie wystarczy być, trzeba jeszcze o tym wiedzieć. Według szesnastowiecznych filozofów obecność cielesna może być klasyfikowana za pomocą kategorii stanu. Podstawą do obecności jest jakość istnienia, a nie jedynie jej fakt. „*Widzenie otaczających człowieka kolorów, słyszenie dźwięków, oznacza bezpośrednie znajdowanie się w pewnym stanie.*”<sup>1</sup>

Zgodnie z tymi założeniami forma obecności zmysłowej jest jednocześnie jej istotą. Ponieważ obecność cielesna jest tożsama z „przytomnością zmysłową”, jest też zarazem doświadczeniem otoczenia. Rozpatrując więc ontologiczną zawartość pojęcia „istnienia cielesnego”, należy przyjąć, że pomijając stan istnienia, staje się ono pustym znakiem. „*Jakość istnienia cielesnego jest więc własnością relatywną i w sensie ontycznym i aksjologicznym. Rodzi się w interakcji z jaźnią i z przedmiotami, działanie zmysłów wiąże z myśleniem, uczuciami i wolą, ale żadna z tych władz, nawet inicjująca doświadczenie, nie przesądza o jego finalnym charakterze. Dewey twierdził, że »nie to jest najistotniejsze, co pojawia się na początku doświadczenia« - lecz u jego kresu, jako »doświadczane«, nierozzerwalnie związane ze sposobem »doświadczenia«.*”<sup>2</sup>

### SYMBOL I WIELOISTOŚĆ

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol - „*techniczny wyraz języka greckiego oznaczający skorupę pamięci. Podejmujący przyjaciela gospodarz domu wręcza mu tzw. tessera hospitalis, tzn. przelamuje skorupę, sam zatrzymuje połowę, a drugą daje gościowi, aby, jeśli po trzydziestu czy pięćdziesięciu latach jakiś jego potomek zawita znów do tego domu, można się było po złożeniu skorupek w całość wzajemnie rozpoznać. Starożytny paszport: oto pierwotny techniczny sens symbolu.*”<sup>3</sup> W ten sposób rozumiemy, że każda jednostkowa rzecz jest ułamkiem niekończącej się całości bytu. Niekończącej, gdyż obiecana całość staje się na nowo ułamkiem kolejnych całości.

Lalka jako wytwór - niezależnie od sposobu jego prezentacji - jest doskonałym zobrazowaniem idei Gadamera co do dziania się dzieła tu i teraz. Ma to miejsce zarówno w teatrze, gdy dzieło dosłownie dzieje się na oczach widza, ale też w innych zjawiskach teatralnych korzystających z formy lalki. Jest ona zobrazowaniem tej idei poprzez jej faktyczne istnienie, jak i działanie w czasie i przestrzeni, pozwalając tym samym na przyrost kolejnych bytów.

„*Istota tego, co symboliczne i symbolicznie nacechowane, polega właśnie na tym, że nie jest ono odniesione do osiągalnego intelektualnie celu znaczeniowego, ale kryje w sobie własne znaczenie.*”<sup>4</sup> Lalka ze względu na swą wieloistość symboliczną jest zarazem dziełem samym w sobie, ale i narzędziem, środkiem do wytworzenia kolejnego dzieła posługującego się językiem niepojęciowym.

„*Coś symbolizowanego z pewnością potrzebuje więc prezentacji, gdyż samo jest niezmysłowe, nieskończone, nieprezentowane, ale też podatne na prezentację. Tylko dla tego bowiem, że samo jest obecne, może być obecne w symbolu. Symbol zatem nie tylko wskazuje, lecz i prezentuje, gdyż zastępuje.*”<sup>5</sup> „[...] symbol nie stanowi dowolnie przyjętego lub ustanowionego znaku, lecz zakłada pewien metafizyczny związek tego, co widziane, z tym, co niewidzialne.”<sup>6</sup>

Wzrost człowieka

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Zarówno symbol, jak i znak odsyłają nas do rzeczywistości, którą oznaczają, dzięki nim możemy zrozumieć to, co nie jest nam dane bezpośrednio w dziele poprzez jego zewnątrz, odsyłając nas do innej rzeczywistości. Jednak znak by funkcjonował prawidłowo, musi zostać pozbawiony pierwotnego kontekstu by miał on funkcję znaku. Natomiast symbol „*w odróżnieniu od znaku, jest strukturą otwartą, niedopelnioną, odsyła do tego, co jest nieznane i jako takie niewyczerpane poznawczo.*”<sup>7</sup>

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera

### ANIMACJE WZAJEMNE

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

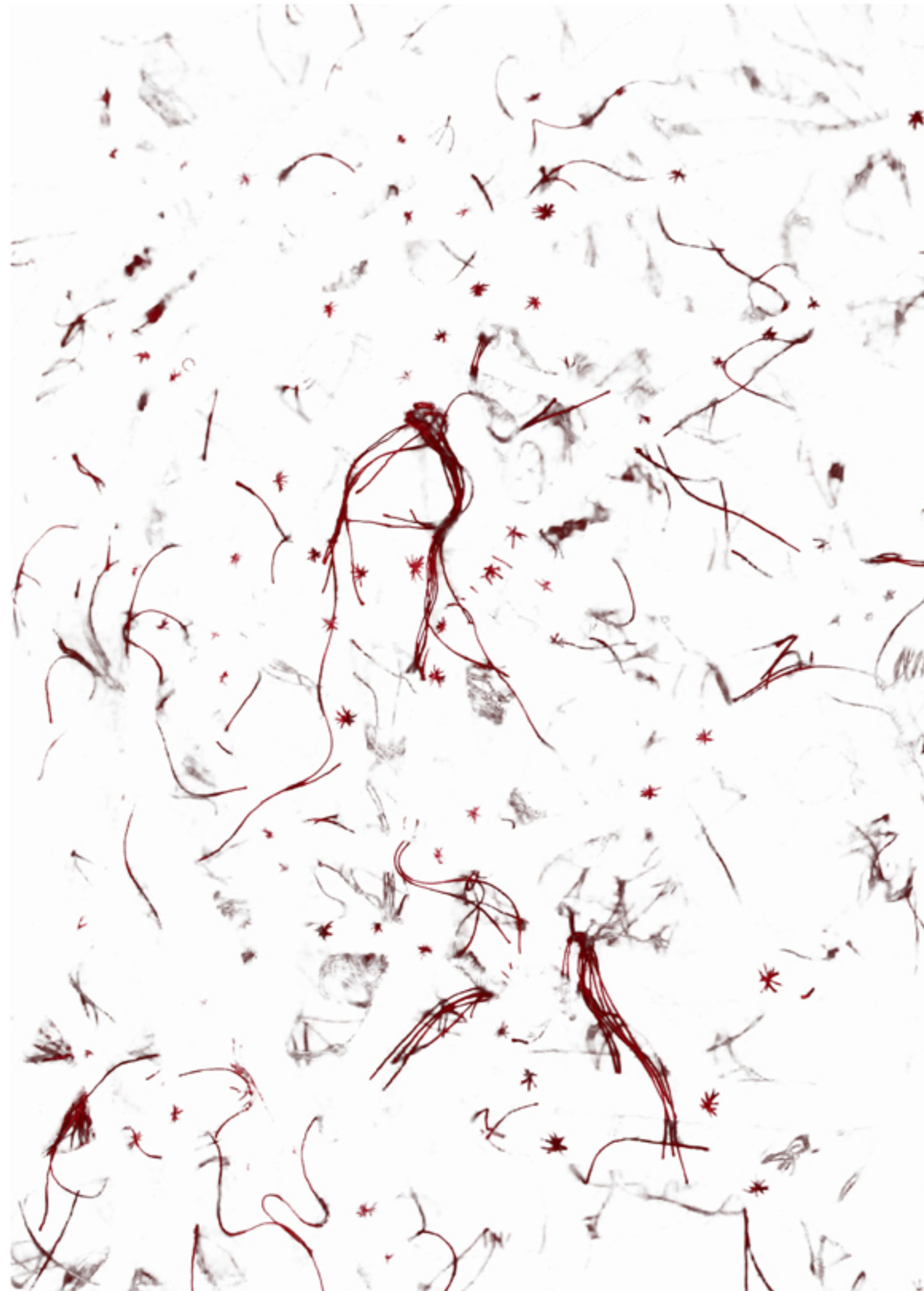
Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

Wzrost człowieka

<sup>[1]</sup> Piotr Olkusz, "Lalka czyli animant", rozmowa z H. Waszkiel, nr6/2014 źródło - http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/834/lalka\_czyli\_animant/)



## ZASADA MIMESIS - PIERWOTNE ZNAKI W SACRUM I PROFANUM

Gdy człowiek po raz pierwszy wyodrębnił siebie z otaczającego go świata, uruchomił grę znaczeń. Pojmując swą odrębność, uobecnił sam siebie i dokonał pierwszej egzegezy rzeczywistości. Tak też, rozpoczął się teatr.

Żyjemy w świecie obrazu, znaku i zależności społecznych oraz transcendentnych. Nie jest to stan jedynie nam współczesny, lecz stanowi o naszym bycie od początków istnienia świadomości człowieka. Świat ten determinuje naszą tożsamość kulturową. Od początku też obraz jest fundamentem komunikowania się i budowania tożsamości podmiotu. Uzależnienie podmiotu od znaku ujawnia się we wszelkich rytuałach dawnych plemion. Jest to odwieczna próba uchwycenia świata w znaku, by wypowiadać swe życzenia.

*„W tak zreferowanym świecie obraz stanowi fundament komunikacji i zarazem sposób praktykowania tożsamości podmiotu.”<sup>11</sup>*

Wrodzona skłonność do obrazowania i naśladownictwa jest także bazą dla wszelkich zjawisk teatralnych. Loomis Havemeyer w swej książce *Drama of Savage Peoples* doszukuje się teatrogennych pierwiastków, przepehionych znakiem we wszelkich rytuałach ludów pierwotnych.

Natomiast według Victora Turnera rytuał jest jedynie efektem ubocznym innego zjawiska. Mówi on o znaczeniu relacji społecznych, nazywając je społecznym dramatem codzienności. *„Dramat społeczny, »dramat życia« jak go nazywa Kenneth Burke, ma cztery fazy: naruszenie ładu, kryzys przywrócenie równowagi i albo reintegracja, albo przyzwolenie na schizmę.”<sup>12</sup>*

Widowiskiem doskonale obrazującym rozgrywający się dramat społeczny jest tybetański rytuał polegający na zniszczeniu „zła” poprzez zniszczenie lalki, zabicie jej i rozszarpanie. Innym tego typu przykładem mogą być zespoły teatralne hellenistycznych mimów. W swych spektaklach sceny egzekucji „zła” były w rzeczywistości prawdziwymi egzekucjami, podczas których tracono skazańców. Podobnie też działo się w późniejszej Europie, gdzie publiczne egzekucje stawały się widowiskiem.

Charakter formy podkreśla fakt, że miały też miejsce zastosowania lalki jako substytutu skazańca. Gdy był on poza zasięgiem władzy wykorzystywano lalkę wykonaną na jego podobieństwo, by symbolicznie dokonać na niej egzekucji. Co ciekawe, egzekucje te miały pełną moc prawną.

11. Andrzej P. Bator "Jean Baudrillard i problem obecności.", s. 67

źródło <https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AndrzejPBator.pdf>

Pełna wersja tekstu w: *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, T. Ferenc, K. Makowski, 2005

12. Victor Turner, "Od rytuału do teatru. Powaga zabawy", przeł. Małgorzata i Jacek Dziekanowie, Warszawa 2005, s.110 "

Źródłem tych zjawisk teatralnych stają się jednakowo poszczególne etapy tego dramatu, ale też - a może przede wszystkim - konsekwencje, jakie z sobą niesie. Istotnym jest tu rytuał, jaki pojawia się w wyniku przesilenia konfliktu. *„Sztuka teatralna czerpie swą siłę z braku spójności życia, którą w rozmaitych formach imituje na scenie. Jej wartość społeczna wszakże wypływa z zastosowania zachowań rytualnych, które sugerują powrót do naruszonej harmonii życia codziennego.”<sup>13</sup>*

Zarówno lalka, jak i maska są dominującymi formami używanymi we wszelkich rytuałach. Jako tożsame znaku zdominowały rytuał i wszelkie przejawy jego widowiskowości. Lalka i maska, będąc synonimem działań magicznych, ukonstytuowały zjawiska teatralne zarówno w kulturze wschodu, jak i zachodu. Zdolność do wkładania znaczeń w formę dawało możliwość widzenia świata jako nowo odkrytej materii. Samoświadomość, będąca czynnikiem rozpoczynającym kreację, pozwoliła dochodzić do własnych prawd, stając się tym samym *perpetuum mobile* dla świata kreacji.

Istotną była tu relacja człowieka z naturą, na którą również wskazuje Levi Strauss. Zwraca on uwagę na sztukę afrykańską jako najwłaściwszą drogę kreowania lalki, którą nazywa *„ciałem ziemi”*. Sposób ich wykonywania świadczy o bliskości ludów tego kontynentu z Matką Ziemią, poświęcenie się dla zdobycia odpowiednich materiałów mają gwarantować udoskonalenie gry zarówno animatora, jak i lalki. Umysł człowieka rozwijał się równoległe z rozwojem świadomości, wynikającej z poszerzania się wiedzy o świecie. Rozwój człowieka pierwotnego jest niemalże odbiciem w procesie rozwoju dziecka, które dopiero w wieku osiemnastu miesięcy zyskuje świadomość siebie i odrębność wobec otaczającego go świata. Musiał on ustabilizować swoje miejsce w naturze, na którą nie miał zbyt wielkiego wpływu. Jedynym sposobem było ugruntowanie samego siebie w rytuałach pozwalających zrozumieć i okiełznać różne zjawiska. Podzielił w ten sposób swój świat i umysł na sferę sacrum i profanum. Lucien Levy-Bruhl dzieli te światy na poziomie umysłowym. W swych badaniach pisze o dwóch poziomach umysłowości człowieka prymitywnego. Jednym jest umysł prelogiczny i mistyczny, drugi to poziom cywilizowany, racjonalny i logiczny.

Na pierwszym poziomie umysłowości, człowiek opierał się na emocjach wyobraźniowych, które jawiły się w zetknięciach ze światem materialnym. Dla oswojenia się z tymi zjawiskami musiał stworzyć obraz pośredni, czyli ich materialne wyobrażenia.<sup>14</sup> W ten oto sposób powstał świat równoległy, świat sacrum będący łącznikiem między świadomością człowieka, a rzeczywistością go otaczającą.

W tych relacjach niezwykle istotnym stał się wybór materiału, który zgodnie z teorią Levi Straussa *„wysuwał się przed model”*. Zetknięcie z surowym materiałem determinowało rozwój kultury. Zanim człowiek zaczął odgrywać nowe role społeczne, nowe „role” wyznaczył materiałowemu i stworzył warunki do ich odgrywania.

13. H. Jurkowski "Materiał jako wehikuł treści rytuału", Warszawa 2011, s.13

14. tamże, s.39

## PIERWOTNY DUALIZM - PRZENIESIENIA ODNIESIĘ ZNACZEŃ

Lalki z Indonezji

„*Niektóre plemiona Indian Ameryki Północnej były przekonane o tym, że pewne kamienie posiadają duszę i traktowali je jak osoby, a nie jak rzeczy. Specjalną estymą otoczone były te, które znajdowały się w kręgu wyładowań piorunów. Przejmowały bowiem osobnicze właściwości tychże piorunów.*”<sup>15</sup>

Lalki z Afryki Zachodniej

W ten właśnie sposób funkcjonowała wirtualna siła ludzkiego umysłu. Jest to jeden z paradygmatów stanowiących o genetycznym obciążeniu człowieka teatralnością.

Lalki z Afryki Zachodniej

Pierwotny sposób na opisanie nieopisywalnego przetrwał do dziś w niemal niezmienionej formie, zmianie uległy jedynie środki i metody przekazu.

Lalki z Afryki Zachodniej

W wielu kulturach po dziś dzień przetrwała nawet wiara w siłę ducha przenikającego materię przedmiotu stworzonego lub zastanego. Przykładem mogą być tu lalki chińskie. Były one otoczone specjalną troską w sposobie ich przechowywania. Ponieważ wierzono, że poprzez ich oczy może do wnętrza lalki przeniknąć niechciany duch, w celu ochrony ich przed niechcianymi wpływami owijano im twarze i zamykano w skrzyni. Podobnie rzecz miała się w przypadku lalek słowiańskich.

Lalki z Afryki Zachodniej

Te jednak, by uniknąć przejęcia ich przez niechciane duchy, pozbawione były oczu i innych części twarzy. Bliskoznaczne wierzenie miało miejsce w indyjskim teatrze cieni. Lalkarze nie malowali oczu lalkom dopóki te nie były skończone i nie miały połączonych wszystkich kończyn. Namalowanie oczu było dla nich jednoznaczne z tchnieniem w nie życia.

Lalki z Afryki Zachodniej

Tak więc przedmiot wykonany czy też wykorzystany odpowiednio przez człowieka może zostać wpisany w porządek świata i nie tylko stać się żywym, ale nawet zyskać podmiotowość. Można tu także zastosować traktowanie tego zjawiska jako zorganizowaną siłę psychiczną - zgodnie z założeniami lamajskiego buddyzmu. Następstwem tego postępowania jest animacja. Sztuczna, celowa motoryka, której zadaniem jest potwierdzenie naszych oczekowań wobec nadprzyrodzonego.

Ta forma rytuału przenikania przetrwała, zmieniając jedynie swą nadprzyrodzoność bóstwa na fikcję w teatrze. Zmieniały się metody, techniki i zarazem stosunek do uobecnionego.

Lalki z Afryki Zachodniej

Animacja jako pochodna animizacji polega na „przeniesieniu”, dlatego tak trudne jest radykalne ustosunkowanie się wobec obiektu. Łatwiej jest nam zaakceptować to zjawisko jako „nadbyt” niż określić swój stosunek wobec niego.

Lalki z Afryki Zachodniej

Zdumiewającym w tym kontekście zjawiskiem są obrzędy przeprowadzane na indonezyjskiej wyspie Jawa. Lalki traktuje się jak żywych szamanów, stawiając przed nimi lustra i wprawiając je z jego pomocą w trans. Poprzez nałożenie mocy lalki, jej odbicia i szamana chciano prawdopodobnie zwiększyć jego moc bądź też moc lalki poprzez „potwierdzenie” jej statusu osobowością szamana. Przy pomocy podobnego zabiegu siłę uobecnienia zwiększa w swych pracach współczesny hiszpański rzeźbiarz Juan Munoz.

Inaczej rzecz się miała w Afryce, Melanezji i Ameryce Południowej gdzie poprzez lalki oddawano cześć przodkom i nawiązywano z nimi relacje. Lalki te były silnie zanimizowane i zdeformowane. Wydłużano im kończyny, mocowano je na szczudłach, by osiągały ogromne rozmiary. Ze względu na ich skalę były animowane przez kilku wykonawców. To, co jednak najistotniejsze to fakt, iż wykonawcy jednocześnie edukowali się w tańcu i animacji, a za swe występy otrzymywali wynagrodzenie. Jest to kolejny objaw przemiany rytuału poprzez profesjonalną teatralizację wprost do czystego widowiska. Nie można tu oczywiście nie wspomnieć o rozwoju sztuki teatralnej w kulturze śródziemnomorskiej, która miała miejsce dzięki tradycji obchodów świąt Dionizji, Lenaji czy Detesteni.

Lalki z Afryki Zachodniej

Należy też powiedzieć, że lalki miały jeszcze jedną istotną rolę , która przetrwała do dziś jedynie w podświadomym działaniu wobec niej. W kulturze europejskiej słomiane lalki wykorzystywano w celach oczyszczających. Były to rytuały czysto symboliczne, odnoszące się do zjawisk przyrody, zmieniających się pór roku , stosowano je również wobec ludzi. „*Celtowie galijscy palili przestępców, składając z nich ofiarę bogom. Umieszczali ich w ogromnych figurach z trzciny, drewna i trawy, a następnie podpalali.*”<sup>16</sup> Jest to kolejny rytuał ukazującypotrzebę człowieka do usidlenia i zobrazowania tego, czego nie może pojąć ani osiąść nad tym władzy. Wszystko, co wychodzi poza jego kompetencje poznawcze, zdaje się dla niego zagrożeniem i dlatego musi zostać opanowane przez jego równoległy obraz, którym staje się lalka. Graniczy to niemal z tworzeniem świata równoległego i przenoszeniem do niego niepojętego.

Lalka wspierała więc człowieka we wszelkich próbach uporządkowania świata i obłaskawienia niepojętego. Człowiek od zawsze obawiał się tego, czego nie zna i gdy jest na to skazany zamyka to w symbolu, by móc nawiązać relację na ustalonych przez siebie zasadach. Do tych zjawisk zalicza się dusza, która pozbawiona ciała (lalki) nie może się ugruntować. To świadczy o tym, jak bardzo nieznanym dla nas jesteśmy my sami. **Potrzebujemy formy**, którą za życia jest nasze ciało, by móc pojąć siebie samych. Musimy mieć namacalne, dotykowe, fizycznie istniejące odniesienie, by pojmować. Niewystarczającym jest dla nas widzieć czy słyszeć. To tylko elementy składowe odczuwania i rozumienia, które nie mogą w pełni zafunkcjonować bez co najmniej możliwości wyboru kontaktu fizycznego - dotyku. Potwierdzają to do dziś funkcjonujące formy lalkowe służące umieszczeniu w nich duszy zmarłego. Wykorzystywano do tego materiały, przedmioty, które miały kontakt ze zmarłym za jego życia lub w momencie pochówku. Jako wehikuły dusz mogły też służyć fragmenty ciała zmarłego. Tak na przykład opisuje rytuał Henryk Jurkowski, odnosząc się do rysunku przedstawiającego taniec czaszek przodków plemienia Bantu w Afryce Centralnej : „*Taniec polegał na tym, że tancerze trzymali nisko przed sobą czaszki, używając im z pozoru własnej energii do wykonywania rytmicznych przemieszczeń. W istocie rzeczy zgodnie z wiarą powszechną w Czarnej Afryce, to czaszki w magiczny sposób kierowały ruchami tancerzy.*”<sup>17</sup> Czaszka jako pozostałość osobowości miała największą wartość w niemal wszystkich kulturach. Nie była ona jednak symbolem śmierci, tak jak to działo się w średniowiecznej Europie.

Lalki z Afryki Zachodniej

„*Akt uznania odrębności tego bytu wraz z jego właściwościami duchowymi był pierwszym, niezwykle ważnym, aktem prowadzącym człowieka na drogę twórczości.*”<sup>18</sup> Była ona symbolem żywej energii i odrodzenia, podobnie jak cały szkielet. Zmiany kulturowe i rozwój, a co za tym szło wzrost popytu spowodowały jednak, że czaszki zastąpiono maskami, a szkielety lalkami inspirowanymi ich formą. Przyczynił się do tego również rozwój umiejętności wytwórczych i kreatorskich człowieka. Martwe ciało bardzo szybko zastępowano jego imitacją, która wraz z rozwojem kultur zmieniała swą formę, stając się coraz bardziej realistyczna. Imitowała już nie tylko ogólną formę ciała zmarłego, ale jego dokładne rysy, a nawet ruch. Niektóre z tych rytuałów oddawania czci zmarłym przetrwały do dziś w niemal niezmienionej formie.

Lalki z Afryki Zachodniej

Lalki z Afryki Zachodniej

Ogromne zapotrzebowanie na oddanie czci zmarłym miało też swój udział w rozwoju marketingu i rozwinęło rynek dzieł sztuki. Przykładem mogą tu być rytuały pogrzebowe z okresu dynastii Tchou (770-256 p.n.e.). Wykorzystywano w nich drewniane lalki z ruchomymi członkami i wymiennymi maskami. Maski wykonywane na indywidualne zamówienie, pod koniec ceremonii palono, a lalki wracały do ich wykonawców. Następnie były one wypożyczane do kolejnych procesji pogrzebowych. Procesje te, jak i chińskie tańce masek uznaje się za początek teatru lalkowego w Chinach.

Lalki z Afryki Zachodniej

W tym miejscu należy wspomnieć o „*Wytwórcy ceramiki wielu plemion afrykańskich sądzą, że kształtowanie glinianych naczyń jest symbolicznym powtórzeniem aktu kreacji człowieka. [...] kobiety z plemienia Chewa (Malawi) traktują naczynia lepione z gliny jak macicę kobiety w ciąży.*”<sup>19</sup>

### LALKA JAKO NACZYNIE - W SYMBOLICE WIECZNEGO ŻYCIA

Lalki z Afryki Zachodniej

„*Wytwórcy ceramiki wielu plemion afrykańskich sądzą, że kształtowanie glinianych naczyń jest symbolicznym powtórzeniem aktu kreacji człowieka. [...] kobiety z plemienia Chewa (Malawi) traktują naczynia lepione z gliny jak macicę kobiety w ciąży.*”<sup>19</sup> Jako naczynia traktowano też figurki rzeźbione z gliny do celów rytuałów pogrzebowych. Miały one zastąpić osoby i rzeczy autentyczne. Pierwszym przykładem, jaki się tu nasuwa, jest stworzona dla cesarza Chin Shihuangdi z dynastii Qin (201 r.p.n.e.), siedmiotysięczna armia wojowników z terakoty. Stworzone w naturalnej skali figury ludzi i zwierząt zastąpiły prawdziwą armię cesarza, by ta mogła wiecznie mu towarzyszyć. Gliniane figury mogły pełnić rolę naczynia dla duszy zmarłego, by przez jej obecność w doczesnym świecie zachować kontakt ze zmarłym bądź towarzyszyć zmarłym w ich życiu po śmierci. W jednym i drugim przypadku miały za zadanie utrzymanie „kontaktu i więzi”.

Innym przykładem lalki jako naczynia są figurki nazywane Kojka. Wytwarzane były wśród ludów syberyjskich. Kojka, czyli tykwa miała znaczenie mityczne i sakralne: „*Poza swymi możliwościami plastycznymi, tykwa, posiada niezwykle symbolikę, która przekazuje efektownie, gdy posiada kształt lalki. I tak wypełniona nasionami reprezentuje macice kobiety ciężarnej, a rozrzucone po całym świecie nasiona przyczyniają się do narodzin rodzaju ludzkiego. Lalka ta służy też jako naczynie rytualne w uctach ofiarowanych przodkom. Rozbija się ją, by potwierdzić przymierze, załatwić sprawę, zakończyć rytuał pogrzebowy. W niezliczonych opowieściach tykwa pojawia się jako niezwykle silny przedmiot magiczny.*”<sup>20</sup>

Lalki z Afryki Zachodniej

19. H. Jurkowski, "Materiał jako wehikuł treści rytuału", Warszawa 2011, s. 124
20. Oleńka Darkowska - Nidzgoriski, Denis Nidzgoriski, "Marrionette et Masques au Coeur du Theatre Africain, wyd. Sepia 2000, s. 48

<sup>[1]</sup> 15. H. Jurkowski "Materiał jako wehikuł treści rytuału", Warszawa 2011, s.53

<sup>[2]</sup> 16. James Gorge Frazer, "Złota Gałąź", przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1978, s 472-473

<sup>[3]</sup> 17. H. Jurkowski, "Materiał jako wehikuł treści rytuału", Warszawa 2011, s. 93

<sup>[4]</sup> 18. tamże, s.260

W każdej znanej nam „wczesnej” kulturze, według poszczególnych wierzeń, człowiek tworzony był przez boga lub bogów z materiałów, które miały największą życiodajną moc. Na to podobieństwo ludzie tworzyli lalki, będące przedmiotem rytualnym, czy to poświęconym czci zmarłych, czy też bóstwom. Do materiałów tych najczęściej zaliczała się glina, drzewa i inne rośliny, kości ludzi i zwierząt, czy pokarm taki jak nasiona, a nawet masło (Tybet).

### OD PIERWSZYCH PRZEDMIOTÓW RYTUALNYCH KU PRZEMIANOM TEATRU LALKOWEGO - FORMY NATURY - KULT KAMIENIA, DRZEWA I GLINY

Pierwsze lalki kultury greckiej miały formę prostych, drewnianych pali, z wyrzeźbionymi na wierzchołkach boskimi głowami.

Według filozofa Porfiriusza to właśnie takie, uproszczone wizerunki, wydają się bardziej prawdziwe niż starannie i realistycznie wykonane podobizny. Jeśli chcemy mieć do czynienia z bóstwem drzew, powinniśmy się go doszukiwać w nich, nie zaś w idealnie wypracowanej w drewnie przypominającej człowieka formie. Tu ważnym przykładem mogą być pochodzące z terenów Benina w Afryce Zachodniej, figurymaski, które zachowały swą pierwotną formę pnia. „*Uproszczony pień, czasem wyżłobiony w środku, ale zachowujący swój kształt wyjściowy, stał się podstawą konstrukcji statui lub wręcz lalek, spełniających funkcje instrumentów muzycznych, głównie różnorodnych bębnów, ale także rogów i trąbek [...]*”<sup>21</sup>

Mającą później miejsce fascynacja tego rodzaju estetyką artystów modernizmu, rozpoczęła przemianę XIX-wiecznego teatru lalkowego. Reforma wówczas rozpoczęta, mająca na celu poszukiwanie nowych rozwiązań dla teatralnej formy lalki odbija się echem do dziś. Formy, które uległy tej przemianie ułatwiły zawieranie wszelkich sensów założonych przez twórcę. Pozwoliły na bardziej świadome spostrzeganie tego, co za obrazem.

W większości kultur pierwotnych, lalki uczestnicząc w rytuale, miały formę dającą możliwość „przeniesienia” i „uobecnienia” wielości znaczeń i tego, co nieokreślone, jako łącznik nas ze światem zarówno sacrum, jak i profanum, czy jako forma, która potrafi udźwignąć więcej znaczeń.

21. H. Jurkowski, "Materiał jako wehikuł treści rytuału", Warszawa 2011, s. 148

### FIGURY WOSKOWE ORAZ PREPAROWANE CIAŁA I PLAZMODERMY

W tradycji oddawania czci przodkom, funkcjonującej po dziś dzień, zmienia się jej forma, a przede wszystkim stosunek do przedmiotów mających ich zastępować. Jednym ze sposobów technicznych i bardzo atrakcyjnych dla współczesnego człowieka jest realizowanie figur woskowych. Niegdyś miały one za zadanie zastępować i zabezpieczać ciało zmarłego, by nie uległo profanacji. Obecnie, niezwykle realistyczne rzeźby, tworzone na wzór zmarłego, nie posiadają jednak mocy uobecnienia go. Są jedynie „trójwymiarowym portretem”. W przeciwieństwie do lalek stały się zatrzymanymi w czasie „momentami” nie zaś naczyniami dla dusz. Możliwe, że jedną z przyczyn takiego ich tworzenia jest to, że technikę tę wykorzystuje się również do upamiętniania ludzi za życia, a także do upamiętniania postaci fikcyjnych, filmowych, czy baśniowych, zdejmując tym samym „tabu” z obrazu odnoszącego się do zmarłych - zdesakralizowanie. Następuje tu rodzaj nałożenia obrazu na obraz, który powoduje, iż właściwe znaczenie tych figur zostaje „przeinaczone” i ta „powierzchnowość” zdecydowała o tym, że pierwsze muzeum poświęcone figurom woskowym powstało w Londynie w 1835 r. Jego twórcami byli Philippe Curtis i Marie Tussaud. Muzeum to i metoda pracy Tussaud, która miała jednak znaczenie bardziej dokumentacyjne niż mistyczne, działało w taki sam sposób na swych widzów, jak wiele fotografii, zaspokajając ludzką ciekawość i chęć zatrzymania w „obrazie” człowieka i chwili.

Tak też: „*w naszych współczesnych warunkach 'gra ze śmiercią' staje się też zagadnieniem rynku i przemienia się w »grę z ciałem«.*”<sup>22</sup>

Nastąpiły również zmiany w postawach wobec naszego stosunku do lalki i jej *mistycyzmu*. Podświadomie nadal traktujemy ją jak tabu, jest substytutem wszystkiego, co nieosiągalne dla nas, nienamacalne i nieopisywalne. Jest nicią łączącą istnienie fizyczne i duchowe.

Głównym czynnikiem zmieniającym nasz stosunek do ciała a co za tym idzie do lalki, jest nauka i napędzająca ją komercja. Takie podejście wykorzystuje między innymi Gunther von Hagens, twórca metody plastynacji ludzkiego ciała. Efekty swojej pracy eksponuje na organizowanej w wielu miejscach na świecie wystawie *Body Worlds - The Anatomical Exhibition of Real Human Bodies*. Podczas wystaw prezentuje swoje *obiekty*, ciała zmarłych, spreparowane i ustawione w różnych pozach. Jednak zjawiska takie jak figury woskowe czy spreparowane ciała, idealistyczne lalki, ukazują przede wszystkim wyższość rzemiosła nad ideą.

22. tamże, s. 205





Z tym problemem zmierzył się Ian Kuning, wykorzystując udoskonaloną przez Fritza Lubera technikę Hagensa. Nazwano ją metodą Plazmodermi. Dzięki niej Kuning zaprezentował swoją pracę pod tytułem *Ikar 2019*. „*Artysta wykorzystał fakt, że materia ludzka otrzymana metodą plazmodermi jest tak plastyczna, że można ją rozwałcować na cieniutką folię. Z tej ludzkiej folii artysta wykonał olbrzymi balon, napędzany podgrzanym powietrzem. Na powierzchni balonu dostrzec można było zarysy ludzkiej twarzy, nóg, dłoni, choć ze względu na duże rozplaszczanie wizerunków, były one bardzo zniekształcone i niewyraźne. Balon jednak wleciał do góry, realizując w ten sposób odwieczne ludzkie marzenie o samodzielnym locie w przestworzach.*”<sup>23</sup>

Współcześni artyści, nieustannie podejmując dialog z tradycją, próbują zdefiniować pewne problemy na nowo. Taką właśnie postawę widzimy w artystycznej strategii Bena Fabre. Nawiązując do prac francuskiego artysty Cezara, próbuje on udzielić nowych odpowiedzi na podjęte już wcześniej problemy. Jedną z najśłynniejszych prac Cezara były samochody sprasowane w duże kostki (Mobile, 1960). Takiego typu utylizacji, poddawane były głównie samochody zniszczone w katastrofach drogowych. „*Fabre dostrzegł, że prace Cezara są niepełne, zresztą z oczywistych względów w tamtych czasach nie mogły powstać w dojrzałej postaci, to znaczy nie mogły być sprasowane razem z ofiarami wypadków.*”<sup>24</sup> „*Poprawianie prac Cezara nie miało jednak sensu, Fabre wpadł więc na pomysł, by w nawiązaniu do autentycznych wypadków drogowych wykonać jak gdyby suplementy do prac Francuza. Każda kostka Fabre opatrzona jest informacją o autentycznym wypadku drogowym i powstaje ze sprasowania takiej liczby ciał, jakie pochłonęła katastrofa. Zachowane zostają również takie parametry jak pleć, wiek, tusza. Wrażenie jest porażające, gdyż na powierzchni każdej kostki możemy dostrzec szczegóły anatomiczne ciała, rysy twarzy, dłonie, stopy. Tak jak kiedyś w składnicach złomu samochody sprasowane w kostki układane były w pryzmy, tak Fabre układa swoje »ludzkie kostki« w rozmaite architektoniczne formy. Jest to hołd oddany wszystkim ofiarom wypadków samochodowych.*”<sup>25</sup>

Dzielo tego artysty, nie ma jednak na celu uobecnienia zmarłych, a jedynie oddanie im czci i zwrócenie uwagi widza na pewne problemy społeczne.

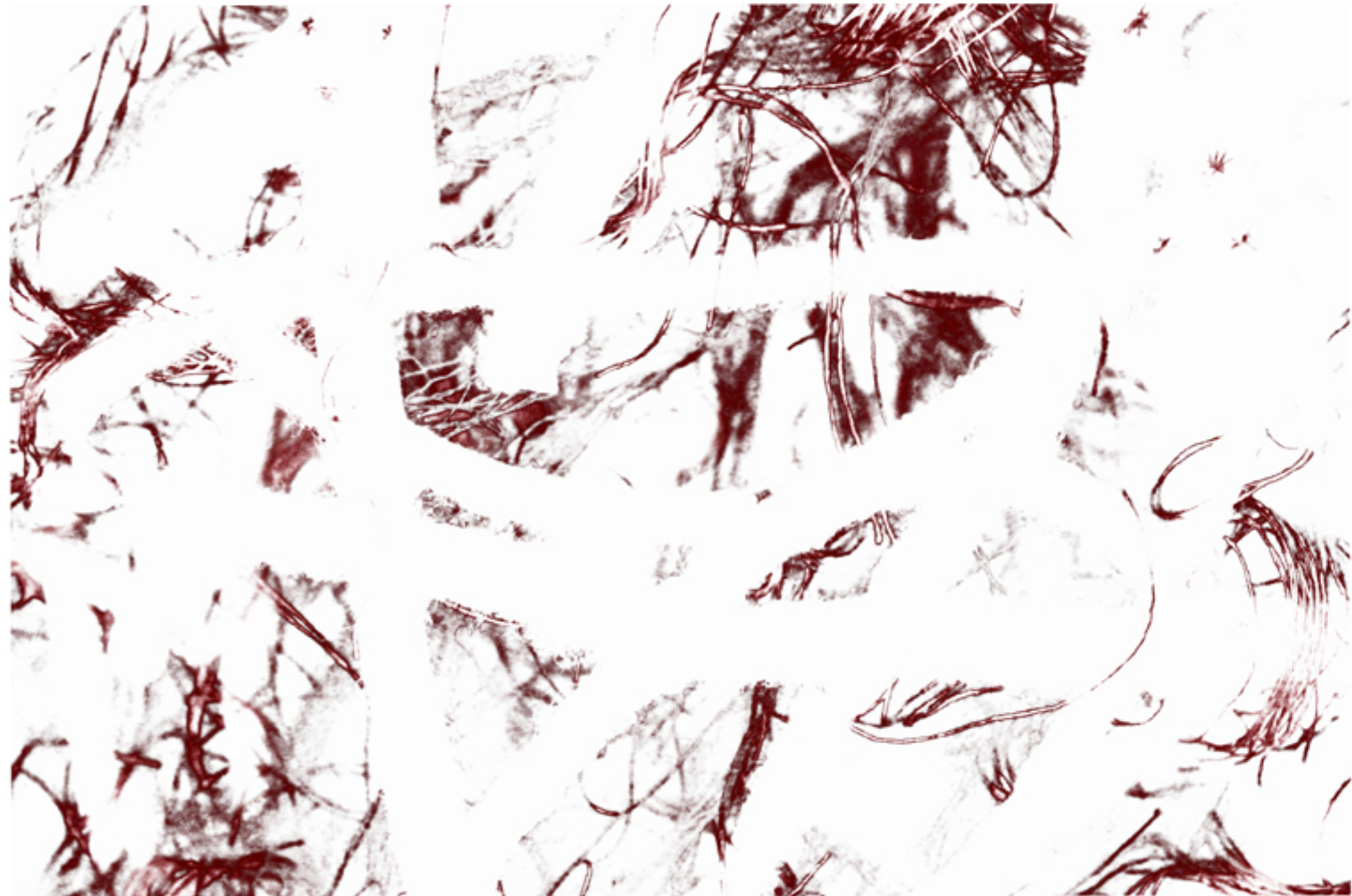
Nie chcę tu poddawać ocenie tego typu działań, ponieważ nie to jest tematem tej rozprawy. Wydaje mi się, że są to zarazem kontynuacje naszych pierwszych starań wobec nieznanego i wobec tego, co „przekracza” nasze możliwości poznawcze. I tak, choć mówimy o innych ideach nami kierujących, to podświadomie steruje nami nadal ten człowiek pierwotny, ukryty głęboko w naszej podświadomości. To właśnie dlatego lalka nie traci swej mocy. Zmienia swoje rejony i sposoby oddziaływania i przeistaczając się, ma wpływ na nas samych, na nasz do niej stosunek w nieustającym odpowiadaniu na odwieczne pytania.

## ANIMATOR I EKSPERYMENT W PRZEMIANACH TEATRU

Dominacja lalki jako imitacji, pozwalającej zapanować nad podmiotem i relacją z nim, trwała w pierwotnej formie aż do renesansu, który zwrócił swą uwagę głównie na człowieka. Lalka została wówczas w dużej mierze pozbawiona teatru, a jej forma pojawiała się przede wszystkim pod postacią zabawek lub projektów takich jak robot Leonarda da Vinci, mających na celu rozwój technologiczny. Na scenę powróciła na początku XX wieku dzięki działaniom konceptualistów i koncepcji Gordona Craiga, którego celem było obalenie dominacji „*biologicznego*” aktora i zastąpienie go „*nadmarietą*”. Wiek XX przyniósł nową postawę w wielu obszarach działalności człowieka. Również w zjawiskach teatralnych i okołoteatralnych. Pojawiły się głoszone przez Fernanda Legera i Stanisława Witkiewicza postulaty mające na celu wkomponowanie aktora w elementy budujące kompozycję scenograficzną. Działania te zastosowali między innymi Tadeusz Kantor, Józef Szajna i Leszek Mądzik, mając ogromny wpływ na rozwój XX-wiecznego teatru lalkowego. Oscylując pomiędzy fenomenologią, a postawą semiotyczną, okres ten stworzył nowe kategorie myślenia o tym teatrze. Ciągła przemiana postrzegania świata i człowieka pozwalała na postrzeganie odwiecznych pytań wciąż na nowo. Metafora jeszcze intensywniej stała się głównym środkiem wyrazu w sztukach wizualnych. W teatrze lalek pojawiły się zarówno eksperymenty z materią, światłem jak i obiektem, ale też analizie został poddany sam aktor. Również w okresie modernizmu twórcy teatru lalkowego bardzo silnie zagłębili się w obrazie rytuału kultur północnych i południowych. Fascynacja archetypicznym widowiskiem doprowadziła do antropologizacji teatru (Eugenio Barbra). Rozpoczęto badania nad wpływem działań teatralnych na kształtowanie psychiki ludzkiej (Jerzy Grotowski). Doprowadziło to do pojawienia się ekspresji mającej do tej pory miejsce jedynie podczas rytuałów. Posługując się tą wiedzą Barbra sformułował tezę o „*wkładaniu ciała w formę*”. Miała się ona odnosić początkowo tylko do gry aktorskiej, lecz myślę, że idąc dalej za twierdzeniem, iż człowiek mimo świadomości swej odrębności wobec świata, jest z nim „związany” i korzysta nie tylko z materialnego otoczenia. Tę tezę możemy odnieść również do animatora stającego się kolejnym eksperymentem na scenie, w którym prym podjął język poetycki - język metafory, bazujący na analizie pierwotnych rytuałów i sposobów przedstawiania człowieka i otaczającej go natury, z nową wrażliwością.

To otworzyło drogę w kierunku form znaczących, uproszczonych, metaforycznych. Myślę, że warto tu wspomnieć o Teatrze Lalki i Aktora w Poznaniu, w którym wykorzystywano ciało aktora w podobny sposób, jaki miało to miejsce w tradycji islamskiej, gdzie elementy ciała tancerki, takie jak brzuch czy włosy kadrowane były przez jej ruch. Animowała nimi w tańcu, by te mogły ją reprezentować. W Teatrze Lalki i Aktora czyniono to za pomocą kadrowania ciała światłem na różnych poziomach: głowa, ręce, stopy... Podobnie jak teatr rąk stworzony przez Rosjanina Siergieja Obrazcowa (1926) i Francuza Yves’a Joly (1958)

Człowiek-aktor staje się w tym przypadku tak lalką, jak i animatorem jednocześnie. W przepełnionym poetyką teatrze dłoni ciało staje się instrumentem - z tą różnicą, że włosy w ruchu reprezentują jej właścicielkę, będąc jej żywą reklamą, natomiast dłonie wykorzystywane przez animatorów na scenie stają się środkiem wyrazu dla kreacji nowej formy dla wyrażania nowych treści.

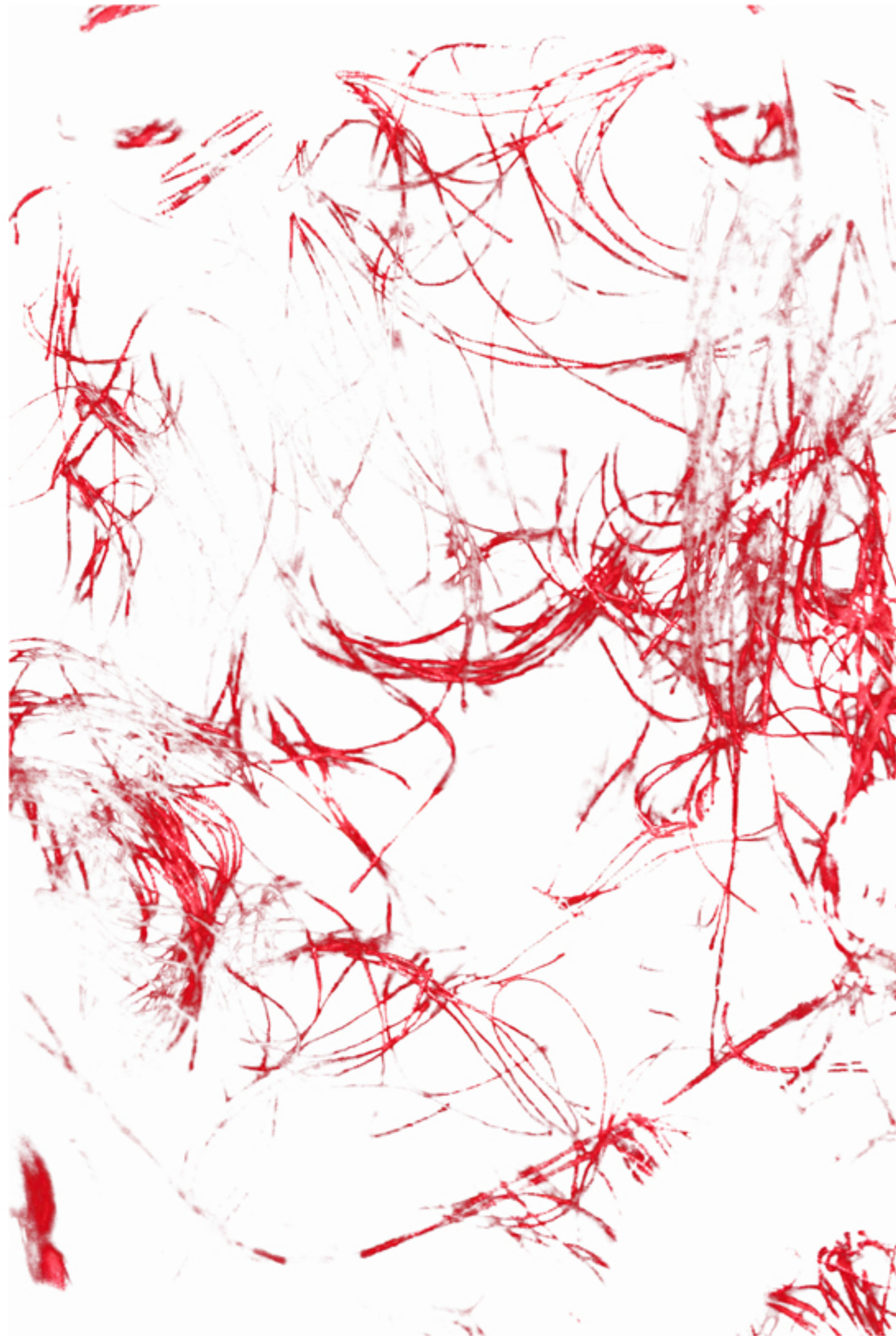


3. G.G. Jotha, "Trzy eseje nie tylko u sztuce", przeł. Lucyna Grozicka, "Biblioteka Klasyków Myśli XXI Wieku", t.4, Warszawa 2005, s. 67;

źródło - <https://vdocuments.mx/trzy-eseje-nie-tylko-o-sztuce.html>

24. tamże, s. 66

25. tamże, s.66,67



## INSPIRUJĄCE ULUDY

Poprzez dostrzeżenie siebie jako bytu odrębnego, człowiek posiadał moc interpretacji, która to miała odzwierciedlenie w jego metodach narracji świata. Na tę narrację największy wpływ mieli koryfeusze, szamani, których możemy nazwać pierwszymi performerami. Ogromny wpływ na wyobraźnię odbiorcy miał zmieniający się kształt figur symbolizujących bogów. Te początkowe proste formy stawały się coraz bliższe ludzkiej fizjonomii, a co za tym szło, zaczęto je traktować jak żywe, w szczególności gdy szaman, wprawiając się w stan ekstazy, przynosił swą energię na nie. To, w jaki sposób traktowane były figury bogów i jak atrakcyjny był ich kult, zależało od ich twórców i opiekunów (koryfeuszy). Dokładnie takie same zależności mamy w dzisiejszej sztuce. Zostały one jednak wzbogacone o rozwój świadomości widza i jego zdolności interpretacyjne, na które nakłada się zindywidualizowana projekcja.

Tu sytuuje się też animacja - przekazywanie energii.

Według tradycji pierwszym, który dokonał pełnego „oddzielenia” kończyn i uruchomienia statycznej do tej pory postaci był rzeźbiarz Dedal. *„Dedal otworzył oczy swoim figurom, a to dawało im szansę percepcji i w konsekwencji ujawniania własnej woli.”*<sup>26</sup>

Takie uruchomienie figur znacznie wpłynęło na wyobraźnię odbiorców, którzy zaczęli traktować je jak żywe istoty, przypisując im nie tylko funkcje biologiczne, ale też poczucie własnej woli.

Figury te stały się inspiracją dla tragicznych aktorów greckich. Teatr grecki jednak nie był całkowicie nową, oderwaną formą. Wywodząc się z kultu Dionizosa, bazował również na strukturze szamanizmu, z tą różnicą, że nie było tu jednego szamana, koryfeusza, lecz współgrająca trupa aktorów. Konotacji tych doszukują się antropologowie Theodore Kirby i Karoly Kerényi. Pod wpływem tych badań znalazł się też Jerzy Grotowski, dostrzegając pewne powiązania pomiędzy greckim tańcem Choreą a kultem „voodoo”. Ten zaś stał się głównym elementem sprawczym przy jego pracy nad projektem „teatru źródeł”. Grotowski prowadził ten projekt nie skupiając się jednak na samej technice łączącej te dwa rytuały, lecz na źródłach tej techniki, których doszukał się Nietzsche, określając je jako doświadczenie psychodeliczne. To dzięki tym spostrzeżeniom twórcy teatru zrozumieli, że jego źródła należy doszukiwać się w działaniach znacznie poprzedzających misteria dionizyjskie. Jako że wyobrażony świat bogów zarówno greckich, jak i innych kultur miał konstrukcję podobną do świata kreowanego środkami teatralnymi, bazującymi na uludzie.

Kusząca potęga uludy powodowała, iż kapłani, szamani poszukiwali wciąż nowych rozwiązań na uatrakcyjnienie swego widowiska i tym samym wzmocnienie wiary. Rosnąca wiedza o świecie pozwalała im na wykorzystywanie sił natury i nowych materiałów, podnoszących znaczenie figur. Jednym z przykładów jest wykonana z żelaza figura boga Serapisa, którego kult narodził się w Egipcie. By stworzyć uludę ruchu, kapłani wykorzystali wiedzę o polu magnetycznym. Byli badaczami poszukującymi metod obrazowania, umożliwiającymi wyprzedzanie ludzkiej ciekawości i utrzymywanie swego statusu. Takie wykorzystanie wiedzy o optyce i fizyce opisuje w swej książce Pierre Chuvin:

*„I tak w Serapeionie Aleksandryjskim każdego ranka promień słoneczny składał pocałunek na ustach posągu boga. Wąskie okno było umieszczone w taki sposób, że promienie słoneczne padały na usta Serapisa w momencie, gdy kapłani wnosili posąg wyobrażający Słońce do świątyni. Ale kapłani postarali się wzmocnić efekt: w suficie ponad posągiem Serapisa umieszczono magnes, a posąg wyobrażający boga Słońce był wykonany z czystego żelaza.”*<sup>27</sup> (obecnie - podobnie niektórzy zwolennicy cyborgizacji człowieka wszczepiają sobie magnesy pod opuszki palców, by zwiększyć doznania psychofizyczne).

Pomimo tak „ogromnego wysiłku”, pojawił się więc taki czas, gdy lalka przestała być pośrednikiem świata, boga, a nawet talizmanem. Utracono też postrzeganie jej jako istoty nadprzyrodzonej o dwoistej naturze. Jednak, *„kiedy w Port Moresby, stolicy Papui i Nowej Gwineji, otwarto w latach 70. pierwszy dom towarowy, i na wystawie umieszczono manekiny, to mieszkańcy wszczęli protest, ponieważ uważali, że dokonano w ten sposób zbezczeszczenia duchów czyichś przodków.”*<sup>28</sup>

26. H. Jurkowski, "Materiał jako wehikuł treści rytuału", Warszawa 2011, s. 208

27. Pierre Chuvin, "Ostatni poganie", Warszawa 2008, s. 266

28. Victoria Nelson "Sekretne życie lalek", Kraków 2009, s. 30

## PRZEMIANY FORM LALKI W SZTUCE TEATRALNEJ ORAZ *NIEPOKOJĄCA DOLINA GEMINOIDA*

Teatr lalek i sama lalka, rozpoczynając swe istnienie jako łącznik świata doczesnego ze światem sacrum, jako ta, która pomagała człowiekowi zrozumieć i okiełznać rzeczywistość, została w enklawie kultury zdegradowana do bycia ciekawostką i formą rozrywki, trafiając do kanonu sztuki rozrywkowej poszukiwanej zarówno na dworach jak i mieszczańskich salonach Francji czy Niemiec, okresu renesansu i baroku. Ze względu na niechęć posiadającego wówczas znaczną władzę kościoła, zaczęto na tych terenach poszukiwać form, które mogły być przez niego uznane za niegroźne wobec wartości religijnych. Pozwoliło to też na rozwój lalki współcześnie najbardziej znanej, czyli pacynki i marionetki. Poprzez nałożenie pacynki na rękę nabierała ona wartości kostiumu. Dzięki takiej formie nie musiała posiadać statusu, gdyż był on przypisany człowiekowi, którego ubierała.

Trochę więcej wątpliwości i obaw przynosiła marionetka, gdyż nie dosyć, iż zachowała pewne cechy lalki dewocyjnej, to mogąca służyć twórcom w ich możliwościach kreacyjnych graniczących z możliwościami stwórczymi Boga. Jej konstrukcja pozwalała na przemiany osobowości, a nawet płci poprzez wymienne członki i głowy.

W późniejszym okresie zaczęły się kształtować postaci lalkowe niczym gwiazdy sceny, z którymi musieli mierzyć się marionetkarze. Pojawiły się postaci takie jak niemiecki Kasperle, angielski Punch, czy francuski Guignol. Był to okres wizualnej dominacji lalki nad aktorem, który optycznie nie istniał na scenie. Stawały się one alter ego lalkarza, ponownie zaczynały znaczyć więcej niż kostium czy rekwizyt.

Gdy dyskurs o związek między lalką a aktorem zaczynał nabierać na sile, a co za tym szło, powracało po części pierwotne znaczenie lalki, rozpoczęła się batalia o jej wartość wobec aktora. Wielu dostrzegało w niej przewagę nad aktorem, jako tej, która nie oczekuje, a gotowa jest na wszystko. Jednym z pierwszych, którzy podjęli to wyzwanie był Samuel Foote (1720-1777), który w sztuce „*Pobożność w drewniakach albo przystojna pokojówka*” „*podjął eksperyment w zakresie semantyki współdziałania czynnika martwego i żywego, materialnego i biologicznego.*”<sup>29</sup>

W przeciwieństwie do „pralalki” pełniącej funkcje obrazu boga, zaczęto doszukiwać się w niej metafory człowieka stworzonego przez Boga i skazanego na swój los, jako bezwolnej marionetki. Z drugiej strony pojawił się postulat Heinricha von Kleista o wyższości lalki wobec aktora i tancerza. Do tych postulatów powrócono jednak dopiero w okresie modernizmu. Wówczas rozpoczął się wielki szal twórczy dopatrujący się nowych możliwości i znaczeń dzięki dostępności do coraz to nowszych materiałów i ich obróbki, a także ogólnemu rozwojowi technologii. Miejsce zabobonu zajął materializm naukowy, napędzając także odwieczną chęć naśladowania boskiej mocy stwarzania.

Wszelkie dotychczasowe obrazowania bogów czy zmarłych zostały przesunięte w świat demonów i horroru. Prym na scenie i w pozostałej przestrzeni, w której miejsce swoje miała lalka, miały przejąć maszyny i przedmioty produkcji masowej.

Wiek XIX i XX miał stać się erą rozwoju cywilizacji maszynowej w każdej sferze życia, obejmując sobą wszelkie gatunki sztuki. Wizje nowego człowieka-maszyny miały też swoje odbicie w futurystycznych manifestach kształtowanych przez zwolenników nowego świata. Według założeń teoretyków futuryzmu, w tym głównie Filippo Tommaso Marinnettiego, maszyny winny zdominować również scenę, by nie dopuścić do tworzenia „fotografii psychologicznych”. Teatr powinien skupić się na mechanizacji i umaszynowieniu człowieka, które to pozwolą na stworzenie nowej istoty, zaspokajającej stwórcze aspiracje ludzi.

Pierwsze próby realizacji założeń manifestu, przeprowadzane przez Giacomo Balla, sprawdziły się jedynie w spektaklach baletowych, opartych jednak tylko na grze aktorskiej, sprowadzonej do mechanicznych ruchów odwołujących się do pracy maszyn i geometrii. Próbowano również wprowadzić na scenę automaty poddawane antropomorfizacji. Próby te w większości pozostawiono jednak głównie w fazie projektowej.

Ten zachłyst mechanizacją świata i człowieka został szybko ujarzmiony przez twórców bauhausu. Zamiast bezgranicznie poddawać się wizji nowoczesnego świata, zaczęli oni go wykorzystywać do tworzenia nowych jakości obrazu. Takich prób dokonywał Oskar Schlemmer i Xanti Schawinsky. Tworzyli oni obrazy oparte na układach mechanicznych jak np. w *Gabinecie z figurami* (1922), w którym Schlemmer wykorzystał płaskie drewniane figury, przywołujące jednak na myśl pierwsze próby zobrazowania przez człowieka swoich bogów. Schlemmer zafascynowany mechanicznością ruchu nie zgadzał się jednak z ideą Craiga, zakładającą zastąpienie aktora nadmarionetą. Nie interesowała go sama maszyna, ale wykorzystanie natury jej ruchu dla przeobrażenia postaci w przestrzeni.<sup>30</sup>

Nigdy nie miał on zamiaru zastąpić aktora maszyną, zamiast tego tworzył swoiste hybrydy oparte na geometryzacji ruchu, formy i „niedoskonałości” aktora. Craigowskie „*nadmarionety są wpisane niczym rzeźby w zgeometryzowaną przestrzeń, będąc symbolem aktora-człowieka, zawieszzonego między górą i dołem, łączącego te dwa przeciwieństwa.*”<sup>31</sup> Dualizm w koncepcji Schlemmera zawarty jest w idei człowieka „z krwi i kości ” i ludzkiego mechanizmu skonstruowanego „z liczby i miary”.

Nadmarioneta Craiga była zobrazowaniem nierozzerwalnego powiązania człowieka i tradycji nawet, a może przede wszystkim, w dobie tak wielkich przemian. Teatr lalkowy był pomocny w realizowaniu wielu koncepcji twórców XIX wiecznych. Jednak faktyczne przemiany w formach lalkowych pojawiły się dopiero na początku XX wieku.

Znaczącymi postaciami są tu poza Craigem twórcy tacy, jak Kleist i Brann. Ideą Craiga było stworzenie marionetki samej w sobie bez nadawania jej zadania przedstawiania. Dla Branna i Kleista w lalce liczyły się treści formalne i ruchowe, poświęcając sporą uwagę materiałom, z których lalki miały być wykonane oraz zastosowanej mechanice.

Z Craigem łączyło ich założenie, iż aktor winien służyć lalce w taki sposób by ta mogła zaprezentować całą swą ekspresję, pomóc jej zagrać swą rolę.

Lalki stały się wówczas niezwykle atrakcyjną formą dla artystów różnych gatunków sztuki. W świecie tym znalazł się architekt Alfred Alther, który zakładając w 1918 roku Schweizerisches Marionettentheater w Zurychu, stworzył przestrzeń do realizacji nowych wizji teatru lalkowego. Do współpracy ze swoim zespołem zapraszał wielu artystów plastyków i reżyserów. Wraz z Sophie Taeuber tworzyli kubistyczne lalki, które w swej wyrazistości, opartej na formach geometrycznych i intensywności barw były unaocznieniem idei Kleista. Zadziwiające jest jednak, że w tym nowym wieku, przynoszącym tyle nowych rozwiązań materiałów, artyści, czy to tworzący okazjonalnie, czy stale dla teatru lalek, jako materiał do ich tworzenia wykorzystywali głównie drewno. Miało to z pewnością podstawy w panującej wówczas fascynacji pierwotną sztuką afrykańską. Niezwykła jest, wobec bogactwa przyszłości, potrzeba kontaktu ze swym pierwowzorem, niczym dziecko trzymające rąbek spódnicy swej matki.

Przyspieszający czas warunkował coraz szybsze przemiany również w sztuce teatralnej. Czas ten zatrzymał się w obliczu wybuchu II wojny, która całkowicie zdegradowała ludzkie ciało jako tabu. Wydarzenia te spowodowały, że bardzo intensywnie skupiono się na człowieku oraz jego związkach z naturą. Znaczenie tych związków widoczne było w decyzjach materiałowych. Zawartość symboliczna i znaczeniowa drewna oraz jego walory rzeźbiarskie powodowały, iż stało się ono dominującym materiałem dla realizacji założeń projektowych lalkarzy. W taki właśnie sposób z materiałów korzystała Leokadia Serafinowicz. Wykorzystując treści symboliczne materiału, ukazywała różnice cywilizacyjne.

Fascynacja naturalnym pięknem materiału, która zdominowała teatr lalek, odzwierciedliła się również w szczególnym stopniu w eksploatacji papieru jako środka wyrazu.<sup>32</sup> Wykorzystywano wszelkie jego właściwości począwszy od cięcia, darcia, nadruku po spalenie. Nadawał on lalkom czystość formy, pozwalającej na dominacje symbolicznej ekspresji, i zakończył byt materiału jako samoistnej formy. Równoległe miało miejsce, wynikające z emanacji maszynowości świata, zainteresowanie tym, co po tym świecie pozostaje. Zaczęto zwracać uwagę na rozwijające się zjawisko odpadów cywilizacji. Znalazły one swoje miejsce w sztuce jako OBJECTS TROUVES. Zainteresował się nimi również teatr. „Obiekty znalezione” wykorzystał między innymi Jean Tinguely w sztuce *The Tinguely Machine Mystery, or the Love Suicides at Kaluka*. Spektakl ten, jak i cała jego twórczość, była rodzajem manifestu wobec konsumpcyjności współczesnego świata.

Postęp technologiczny rozwijał możliwości wykorzystania kolejnych materiałów, metalu i później tworzyw sztucznych, wprowadzenie coraz to bardziej skomplikowanej mechaniki a w końcu elektroniki. Sprowokowało to wielkie wizje świata zdominowanego przez automaty i cyborgi. Znaczącą jest wizja Marka Perkowskiego i Alana Mischenko: „*Oto co pragniemy zrobić - przekroczyć granice poprzez eksperymentalną analizę granic sztuki, wiedzy i inżynierii. Mamy nadzieję ukształtować nową formę sztuki i rozrywki - Interaktywny humanoidalny teatr robotów. Tak jak kino we wczesnej epoce braci Augusta i Louisa Lumiere, interaktywny robot nie jest jeszcze sztuką, lecz niewątpliwie jest zdolny osiągnąć poziom jej bliski. Jest to tylko sprawa czasu i technologii. Chcemy podążać w tym właśnie kierunku.*”<sup>33</sup>

<sup>[1]</sup> 30. grotowski.net, Katarzyna Lemańska, Karolina Wycisk, "Co ze Schlemmerowskiego ducha? O przestrzeni teatralnej według koncepcji teoretyka Bauhausu", 2013 http://www.grotowski.net/performer/performer-7/co-ze-schlemmerowskiego-ducha-o-przestrzeni-teatralnej

<sup>[2]</sup> 29. H. Jurkowski, "Materiał jako wehikuł treści rytuału", Warszawa 2011, s. 311

<sup>[3]</sup> 31. tamże

<sup>[4]</sup> 32. H. Jurkowski, "Materiał jako wehikuł treści rytuału", Warszawa 2011, s. 331

<sup>[5]</sup> 33. tamże, s. 333

Myślę, że jest to jednak rodzaj utopijnej wizji, która oczywiście będzie eksploatowana w pewnym stopniu zarówno przez teatr, jak i inne kierunki sztuki. Jednak odnoszę wrażenie, że konstrukcja ludzkiej psyche, osadzona pomiędzy narodzinami a śmiercią, nie jest w stanie odrzucić kręgu nieograniczoności, jaką dają dawne mity i wierzenia.

Tak więc roboty, twory naszej cywilizacji, są pewnym etapem rozwoju ludzkiej kreacji, są to kolejne lalki, poprzez które dążymy do wiecznie nieosiągniętego ideału. Próbujemy go ciągle wykreować jako coś nie tylko fizycznego i jako wzór, coś, co ten ideał będzie spełniało dla nas i za nas. Jest to swoiście utopijne działanie, nigdy niezaspokojone.

Tu wspiera nas nadal fenomen starożytnej lalki, zawierający się w jej funkcji naczynia dzbana, której nie posiadają jej potomkowie, czyli roboty, wypełnione skomplikowaną kompilacją mechanizmów. Starożytną lalkę - rzeźbę lalkę, uruchamiamy za każdym razem, gdy na nią patrzymy, powołujemy ją do życia swoją obecnością. Robot czy cyborg może funkcjonować raz uruchomiony także bez kolejnej ingerencji człowieka. Dlatego też w obecnie jeszcze funkcjonującej ikonografii nie ma on mocy uobecnienia. Sam też nie może być traktowany jako dzieło sztuki - jest zbyt zgodny z technicznym projektem, nie ma w nim miejsca na nieprzewidywalność twórczą dzieła.

## NOWA DRAMATURGIA

Halina Waszkiel, w wywiadzie dla pisma *Teatr* zawiera pewną obawę, *„że jesteśmy świadkami bardzo niebezpiecznej tendencji: coraz częściej zdarza się, że spektakle teatrów lalkowych przestają różnić się od spektakli teatrów nielalkowych. Trzeba więc uważać, by czegoś nie zgubić – czegoś, co jest ważne, a co da się wskazać podczas uważnej lektury tekstów dramatycznych.”*<sup>34</sup> Ze względu na intensywność istnienia lalki w naszej kulturze takie sytuacje wydają się nieuniknione. Nie stanowią one jednak w moim mniemaniu rodzaju zagrożenia, a jedynie zjawisko, będące efektem znaczenia lalki w ogólnopojętym świecie sztuki i kultury. *„Są na przykład dramaty, w których jakaś postać aż prosi się, by była na scenie prezentowana środkami teatru lalek. Wystarczy wymienić »umierającą kartkę papieru« lub brutalnie przesłuchiwany »murek« z Drohobycza w Mesjaszu Sikorskiej-Miszczuk, Ursułkę-upiora w Trash Story Magdy Fertacz czy lalkarza Dźoego w Kowboju Parówce Mateusza Pakuły. Oczywiście, nie chodzi o to, by nagle przekładać całą współczesną dramaturgię na teatr lalek, bo to byłby absurd, natomiast warto sobie uświadomić, jak twórcze i użyteczne może być wykorzystanie lalkowych środków wyrazu w teatrze współczesnym.”*<sup>35</sup> Teatr Lalkowy

powraca do swej pierwotnej formy, oczywiście nie w sensie dosłownym, a przynajmniej nigdy się od niej nie oderwał. *„W »Spowiedzi w drewnie« ludowy rzeźbiarz dyskutuje z własnym dziełem - struganym właśnie drewnianym klockiem, a zarazem własnym Bogiem.”*<sup>36</sup>

Współcześni lalkarze, w szczególności twórcy zachodniego teatru lalkowego, zaczynają często pracę nad przyszłym przedstawieniem od kreowania lalki, poszukiwania formy. Słowa dochodzą później, a czasem wcale. Szukanie nowych form i nowych sposobów animacji prowadzi wówczas do powstawania spektakli bardzo współczesnych i oryginalnych jak na przykład teatr Dudy Paivy czy Franka Soehnle. Duda Paiva opiera swą pracę z lalką na założeniach performatywnych. W swych obrazach ujawnia wielopoziomowość wzajemnych relacji. Spektakle prowadzone w konwencji rozmowy z lalką uruchamiają odniesienia do prób prowadzenia dyskursu z bogami. Istotną jest tu wielopłaszczyznowa bliskość lalki i jej animatora. Niezwykłymi wydają się naoczne modyfikacje lalek, których efektem jest ożywienie na jawie, na oczach widzów.

Mimo to Paiva nie gra tu roli stwórcy, a jedynie partnera. Gubi on klarowność relacji, nie wiemy, kto kogo prowadzi. Poprzez takie działanie lalka wydaje się nabierać „samodzielności”. Wydaje się nawet, że może decydować o swoim losie i jest tego „świadoma”. Gdzie indziej tworzy on obraz, podczas którego zdaje się zapoznawać z lalką i budować relację na oczach świadków (widzów), która przeobraża się w walkę o moc kreacji (*Gwiazda poranna*). Paiva wydaje się krążyć wokół rodzącego się dyskursu o zjawisku współistnienia lalki i animatora. Bada ich zależność i relacje poszukując nowych kontekstów. W szczególny sposób wykorzystuje potencjał lalki do uobecniania i dialogu z samym sobą.

Najnowsza dramaturgia przez swą otwartość na możliwy potencjał lalki, który uwidacznia w swych pracach w szczególny sposób Kantor, wydaje się czerpać ze źródeł nowoczesności. Dzięki uwolnieniu metod stosowania rozlicznych i wciąż powstających nowych środków wyrazu rodzą się zupełnie nowe obrazy i relacje. Pozwala to na wyjście lalki poza ramy teatru lalkowego. Przykładem takich wykorzystañ, jest przytaczany przez Halinę Waszkiel w wywiadzie dla miesięcznika *Teatr*, Paweł Passini i jego spektakl *Turandot*: *„w Turandot posłużył się truchłem Pucciniego - figurą, która jest ogrywana jak lalka, nie rekwizyt czy część scenografii. U Passiniego ta lalka bez głosu znakomicie uobecniła umierającego Pucciniego cierpiącego na raka krtani. To był fantastyczny pomysł. Podobnie - pokazanie okrucieństwa księżniczki Turandot poprzez*

*malretowanie warzyw - czysty teatr przedmiotu!”*<sup>37</sup> Jako drugi przykład wymienię spektakl Passiniego *„Morrison/Śmiercysyn”*, w którym zafascynowany teatrem lalek wykorzystał wiele różnych technik odnosząc się w ten sposób bezpośrednio do twórczości i życia samego Morrisona. Jak sam tłumaczy, tylko marionetka była w stanie spełnić warunki dyktowane przez osobowość Morissona. Passini świadomie wykorzystał fenomen lalki, porównując do niej samego muzyka. Swobodnie sięgając po potrzebne środki, zbudował obraz, którego nie dałoby się uzyskać w hermetyczności jednego gatunku. Passini w pełni wykorzystał możliwości teatru lalki, jakich nie uzyskałby innymi środkami wyrazu.

Jednym z efektów tych przemian jest fakt, że coraz częściej w teatrach lalkowych gra się więcej w żywym planie, a w teatrach dramatycznych pojawiają się przedmioty w roli animantów. Teatr lalkowy przestał już być jedynie teatrem dla dzieci. Stał się plastycznym zobrazowaniem nowych form wyrazu bazujących na metaforze. *„Umarła klasa Tadeusza Kantora to też był teatr lalek, choć sam twórca tak swoich poszukiwań nie określał. Niemniej jego bioobiekty nie są niczym innym.”*<sup>38</sup> Jednocześnie wszelkie nowe działania, wykorzystujące teatr lalkowy, opierają się na jego związkach z folklorem ludowych wierzeń oraz ze światem sacrum i profanum. Nie zmienia się więc ta forma istnienia lalki, która wciąż znajduje się na granicy światów i korzysta z tego przywileju bezustannie. Tak jak w tekście *Spowiedzi w drewnie* Wilkowskiego, *„Stwórca i jego dzieło pozostają w ścisłym związku, tylko nie wiadomo do końca, kto kim jest? Bóg stworzył człowieka, ale oto człowiek, rzeźbiąc, stwarza swojego Boga. Tak było od zawsze. W najdawniejszych kulturach rzeźbiono wizerunki bogów”*<sup>39</sup>, które stawały się wzorcami nie do podważenia. Taki sam obraz oferuje nam w swych performatywnych spektaklach Duda Paiva.

Kult dawnych wierzeń spotyka się i miesza ze zdobyczami cywilizacji ztechnologizowanej. W naszej estetyce piękna spotykamy się często z oceną tego zjawiska jako straty, czy faktycznie - jest to kwestia względna. Postrzeganie świata jako przenikających się płaszczyzn wspiera rozwijającą się wciąż i przekształcającą sztukę widowiskową. Wraz z nowościami technologicznymi dawne wierzenia stanowią niekończącą się inspirację dla twórców. Treści religijne i egzystencjalne wspierają sztukę widowiskową opartą na wymienności roli. Prawdopodobnie te XX-wieczne widowiska rytualne zainicjowały działania niemieckiego rzeźbiarza Petera Schumanna. Założył on w USA

publiczno-polityczny Teatr chleba i lalki. Wykorzystując odwieczny obraz walki dobra ze złem i konstrukcje niemieckich pochodów karnawałowych, Schumann posłużył się teatrem w celu krytyki polityki USA głównie wobec Wietnamu.

Jednak podstawową aktywnością The Bread and Puppet Theater są przedstawienia lalkowe. Poprzez *„odrzućenie sceny pudełkowej i poszukiwanie nowej przestrzeni scenicznej, w przemieszaniu środków wyrazowych i w ujawnieniu sił motorycznych lalki (postaci animatorów), w przejściu od języka opisu i mimesis do języka poetyckiego oraz w rezygnacji z tekstu dramatycznego na rzecz narracji, teatralna grupa pokazała swą autonomię artystyczną i pomysł na oryginalne przedstawienia. Był to teatr bez kurtyny. Lalki leżały na ziemi, aktorzy ubierali się na oczach widzów, zbierali rekwizyty, stroili instrumenty. Pomimo tej wolności i odrzuceniu konwencji teatru lalkowego, działalność Bread and Puppet nie wpisywała się w filozofię hipisowską. Wypowiedzi teatralne tej grupy miały konkretne cele oraz funkcje, chociażby edukacyjną.”*<sup>40</sup> Najważniejszym z twórczych założeń grupy, poprzez odwołanie się do dawnych rytuałów, było budowanie i wzmacnianie wspólnoty ludzkiej. Bread and Puppet to teatr o nowym rozumieniu harmonii pomiędzy sztuką a pracą, zabawą, rewolucją. Pomiędzy sztuką a życiem. To rozumienie łączy w sobie elementy wypowiedzi jednostki i nieskrępowanego porozumienia wewnątrz grupy. Wolność ekspresji jednostki wspomaga i umacnia wolność grupy. Tworzenie jest organicznie związane ze sposobem życia.

To odwołanie się do dawnych rytuałów i kultu przodków pojawia się również w twórczości Tadeusza Kantora. Nie godził się on na formę teatru, który według niego popadał w *„rutynę awangardy”*. Dla przypomnienia, postulował takie hasła jak *„miejsca teatralne realne”*, *„ludzie - atrapy”*, *„pamięci i przeszłości”*, *„realności najniższej rangi”* i *„teatr śmierci”*. Twierdził, że jedynie sztuka jest zapisem i możliwym kontaktem ze światem śmierci. W swych obrazach Kantor nie używał lalek czy marionet, lecz figur będących jak najdokładniejszą imitacją aktora. Poprzez imitacje swych żywych odpowiedników miały ukazywać przynależność aktora do *„realności najniższej rangi”* jako grającego postać umarłą. Były zarówno przedmiotem realnym, jak i iluzją swego odpowiednika będąc nie dziełem, lecz jedynie rzemieślniczą imitacją.

<sup>[1]</sup> 34. Piotr Olkusz, "Lalka czyli animant", rozmowa z H. Waszkiel, nr 6/2014 źródło - http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/834/lalka\_czyli\_animant/)

<sup>[2]</sup> 35. tamże

<sup>[3]</sup> 36. tamże

<sup>[4]</sup> 37. tamże

<sup>[5]</sup> 38. tamże

<sup>[6]</sup> 39. H.Waszkiel, " Dramaturgia polskiego teatru lalek", Warszawa 2013, s. 76

<sup>[7]</sup> 40. Marta Karmowska, "Historia Bread and Puppet Theatre", Zeszyty Naukowe, Kraków 5/2013, źródło - http://www.ast.krakow.pl/system/files/813/ced74f22bd.pdf)

Kantor zwrócił uwagę na uzależnienie człowieka od własnej historii i pamięci w jego nieustannym dążeniu do nowego rozstrzygnięcia świata. Stąd też cywilizacyjne poszukiwania nowego, odkrycia technologiczne i biologiczne nie oderwały człowieka od jego natury. Wydaje mi się nawet, że zadziały jak koło napędowe kierujące artystyczne badania do źródeł teatru wraz z twórczą przestroga:

„*Sobowtóry, manekiny, automaty, homunkulusy. Twory sztucznie stworzone, urągające tworam natury, niosące w sobie całe poniżenie, wszystkie marzenia ludzkie, śmierć, Horror i Grozę. Rodzi się wiara w nieznaną siłę mechanicznego ruchu, maniakalna pasja wynalezienia mechanizmu przewyższającego perfekcją i bezwzględnością ulegających słabościom organizm ludzki.*”<sup>41</sup> Tą właśnie wizją Tadeusza Kantora zaczyna swą książkę *Efekt Lalki. Lalka jako obraz i rzecz*. Radosław Muniak. Słowa te brzmią niczym słowa średniowiecznych proroków w odniesieniu do aktualnych prób, jakich podejmują się współcześni artyści, zafascynowani możliwością wykorzystania robotyki w teatrze lalek. Czyżby miało to być realizacją wizji Craiga? Takiej próby podjął się japoński reżyser, który w 2014 roku, realizując spektakl na podstawie *Przemiany* Franza Kafki, w roli głównej obsadził androida Repliee S1. W celu zadbania o wszelkie szczegóły reżyser Oriza Hirata nawiązał współpracę z robocistą Hirosho Ishiguro. Android miał się uśmiechać, śmiać i mówić. Samo ciało androida pozostawiono w formie konstrukcji z metalowych ram, jednak dłonie i twarz potraktowano z anatomiczną precyzją oddającą efekt skóry człowieka.<sup>42</sup> Podobny obraz pojawia się dwa lata później w jednym z kadrów serialu *Westworld*. Działalność tego artysty została opisana przez Emmanuela Grimaud i Zaven Paréandroida w książce pod tytułem *Dzień, w którym roboty zjedzą jabłko*. Tematyka robotów zostaje ujęta tu w perspektywie antropologicznej, zaznaczając efekt obecności. Autorzy książki nazywają przeprowadzony z tym geminoidem eksperyment „doświadczeniem antropologicznym”. Jak się dowiadujemy, pierwsza konstrukcja japońskiego humanoida pojawiła się w latach siedemdziesiątych. Jej autorem był inżynier robotyki Masahiro Mori, który swe doświadczenia opisuje w książce *Tajemnicza dolina*. Badacz wysuwa w niej ciekawą tezę, według której im bardziej robot podobny jest do człowieka, tym większą wzbudza empatię u ludzi. Jednak na bardzo zaawansowanym poziomie antropomorfizmu, w momencie wystąpienia drobnych nawet błędów w jego funkcjonowaniu, możemy odczuć wyraźny psychiczny dyskomfort w jego obecności, a nawet przerażenie. Maszyna sytuuje się właśnie w owej metaforycznej „niepokojącej dolinie”, istotnym aspekcie psychologicznym, który notabene towarzyszy bezustannie współczesnym badaniom inżynierii robotycznej i stanowi ich dylemat. Wszystko jest tu sprowadzone do ideału najdrobniejszych szczegółów, również efekt obecności sprowadzony jest do konkretnych wyliczeń czasowych, które naukowiec

konsekwentnie stara się wydłużać od dwóch sekund do - w końcu osiągniętych - dziesięciu sekund. Mimika geminoida jest kontrolowana przez ukrytego operatora, nie potrafi on też chodzić ani mówić. Głosu udziela mu również operator znajdujący się w odseparowanym pomieszczeniu. „*Każdego dnia geminoid jest uruchamiany sukcesywnie, program po programie, co daje zdumiewający efekt stopniowo narastającej technologicznej »tożsamości«.*”<sup>43</sup>

Wielokrotne, długie próby o wcale nieskomplikowanych założeniach wyjściowych odsłaniają ogromną trudność w manipulowaniu robotem, w synchronizacji gestów, w utrzymaniu logicznego dialogu. Okazuje się, że aspekty te mogą szybko ulec wypaczeniu na skutek elektrycznego spięcia w sieci lub chociażby zbyt intensywnego światła, źle wpływającego na sensory, czy wreszcie samej niedyspozycji operatora, czy rozmówcy, ich zdenerwowania, roztargnienia. „*Jednym z eksperymentów było skonfrontowanie geminoida z badaczem jedzącym jabłko. Jabłko oczywiście konotuje wiele skojarzeń kulturowych. Nie pomijając ich w tym, działanie to wydaje się stawiać ważne pytanie natury ontologicznej, o możliwość nastąpienia przemiany robota, marionetki w 'coś więcej'.*”<sup>44</sup>

Kolejną, podobną próbę podjęła Berlin's Komische Oper, wystawiając na scenę w roli głównej robota o imieniu Myon w spektaklu operowym o tytule *My Square Lady*. Spektakl powstał dzięki współpracy grupy artystycznej Gob Squad, z działem Neurorobotyki Uniwersytetu Humboldta w Berlinie. Jak opisuje to autor artykułu „*Myon przeszedł swoją szkołę aktorską pod opieką swoich twórców. Dwa lata zajęło mu nauczenie się współgrania z orkiestrą i obcowania z innymi aktorami. Do pewnego stopnia udało się to osiągnąć, gdyż robot po scenie poruszał się w sposób kompletnie autonomiczny. To znaczy, że nie sterował nim nikt z za kulis. Robot sam wiedział, gdzie ma się udać, dzięki markerom rozmieszczonym na scenie, a także, kiedy zanucić piosenkę, wypowiedzieć swoją kwestię,*”<sup>45</sup> podkreśla, iż w jego odbiorze efekt był sztuczny i nienaturalny.

Daleko im jeszcze do wizji, którą kieruje się jeden z głównych bohaterów futurystycznego serialu *Westworld*, kreator tak zwanych hostówandroidów. Choć są one doskonałe pod każdym względem fizycznym, wizualnym, mają zaprogramowane niezliczone ilości odpowiedzi, gestów i narracji, to do całkowitego, skończonego ideału brakuje im „błędów”.

43. tamże

44. Izabela Pluta, "Nadmarioneta XXI wieku", teatrpisto.pl, nr 3/2013 [http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/423/nadmarioneta\\_xxi\\_wieku/](http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/423/nadmarioneta_xxi_wieku/)

45. spidersweb.pl - <https://www.spidersweb.pl/2015/07/robot-opera.html>

41. T.Kantor, "Teatr śmierci: teksty z lat 1975-1984", Wrocław-Kraków, 2005, s14

42. benchmark.pl, "Rboty zastąpią aktorów w teatrze ?"

źródło - <http://www.benchmark.pl/aktualnosci/roboty-zastapia-aktorzy-teatr.html>





Wobec tych prób i wizji nasuwają się słowa Edwarda Gordona Craiga nabierając nowego znaczenia:

*„Kto wie, czy lalka znów nie stanie się wiernym tłumaczem pięknych myśli artysty? Czyż nie wolno oczekiwać z nadzieją tego dnia, który zwróci nam znowu figurę, czyli symboliczny wytwór, wykonany ręką biegłego artysty, abyśmy odzyskali pojęcie tej szlachetnej sztuczności.”*<sup>46</sup> Wobec powyższego nastaje pytanie, dlaczego lalki, będące niegdyś obrazem, czy nawet ucieleśnieniem bogów, zostają sprowadzone w cień zabawki, niemalże scenicznego rekwizytu, czy substytutu aktora i czy w przypadku takich realizacji możemy mówić o uobecnieniu, czy też spotykamy się jedynie z dominacją fascynacji ich twórcy?

Mnie interesuje lalka jako dzieło sztuki i jako wszelka forma, którą cechuje antropomorfizm i zamieszczenie pomiędzy światami obecności i nieobecności. Ten stan nazywany „efektem lalki” nurtuje mnie wobec lalki i wszelkich obiektów, do których możemy zastosować tę nazwę oraz jako formy gatunku. Stąd też, mimo że jako genezę historii lalki zazwyczaj podaje się obraz sutradhary (indyjskiego boga śmierci „ten, który trzyma sznurki”), to interesuje mnie jednak idea, o której wspomina Henryk Jurkowski: początku zarówno teatru jak i zaraz potem lalki w chwili zyskania przez człowieka świadomości swej odrębności wobec świata. Odnosi się ona bardziej do fenomenu lalki jako form symbolicznych i jako dzieła sztuki.

Taką perspektywę obiera również Muniak, odnosząc się do teorii form symbolicznych Ernesta Cassirera: *„Pod »formą symboliczną« powinna być rozumiana każda energia ducha, poprzez którą pewna duchowa treść znaczeniowa zostaje związana z konkretnym zmysłowym znakiem i temu znakowi wewnętrznie przyporządkowana. W tym sensie język mitycznoreligijny świat i sztuka jawią się nam jako owa szczególna forma symboliczna. W nich wszystkich bowiem uwidacznia się zasadniczy fenomen, że nasza świadomość nie zadowala się odbieraniem wrażenia czegoś zewnętrznego, lecz że każde wrażenie łączy ona i przenika swobodną czynnością wyrazu. Naprzeciwko tego, co nazywamy obiektywną rzeczywistością rzeczy, pojawia się świat samodzielnie stworzonych znaków i obrazów i trwa wobec niej w samodzielnej pełni i pierwotnej sile.”*<sup>47</sup> Ma tu miejsce zjawisko lalkowości, które zawiera wewnętrzną formę i systemy, energię, która pozwala na uruchomienie zjawiska „uobecnienia” tego, o czym w swych pracach Powłoki, *Passe partout*, mówi Jan Berdyszak; tego, co poza obrazem. Odniosł tu wobec lalki wymieniane przez niego określenie „*parergon*”. Jest on bezpośrednim odniesieniem do uobecnienia nieobecności tego, co może się zdarzyć, tworząc zdarzenie. Jak pisze Berdyszak *„obraz traktowany*

46. E.G. Craig, "Aktor i nad - marioneta", przeł. M.Skibniewska, w: "O sztuce teatru. Craig" warszawa 1964, s. 85

47. E.Cassirer, "Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych", "Symbol i język", t.B.Andrzejewski, poznan 2004, s.21

*był jako coś, co przesłania pustkę, podsuwa gotowe wyobrażenie, a tym samym powstrzymuje naszą myślową dociekliwość.”* Idąc dalej za jego myślą, chcę zwrócić uwagę na to, co zasłonięte, wykorzystując potencjał lalki do rozbudzania w nas pytań poprzez uobecnienie nieobecnego, otwarcie na to, co poza, na zdarzenie potencjalne, niespełnione. Lalka jest zarówno dziełem jak i ramą, która przyciąga uwagę widza, by skierować ją ku „pustemu wnętrzu obrazu”. Parafrazując Berdyszaka, lalka jako wartość wyczekująca na sytuację i stany autonomiczne umożliwia spostrzeganie zjawisk istniejących poza/pomiędzy nimi, a jej samoreferencyjność czyni teatr lalek wszechstronnym. W ujęciu Derridy „*parergon*” to ulegający ciągłym zmianom system przedmiotów, teorii i praktyk decydujących o wytworzeniu opozycji między tym, co wewnętrzne dla dzieła sztuki, a tym, co dlań zewnętrzne. Rama-*parergon* konstytuuje pole sztuki zachowując jednocześnie ambiwalentny, graniczny charakter - jako to, co zarazem wewnętrzne i zewnętrzne.

*„Przybywa symptomów powłok i przybywa symptomów teatru ciągle odmieniającego się. Zaistniałe wchłania to, co istniało już poprzednio i dąży ku temu, co gdzie indziej zaraz nastąpi. Modyfikuje się w nas poczucie sztuki i czyni nas głodnymi dostrzegania konkretnych faktów teatru w potocznej oczywistości i w teatrze sztuki.”*<sup>48</sup>

Lalka poprzez swą formę fizyczną, jako obiekt sztuki, pobudza najgłębsze i najbardziej interpersonalne interpretacje, treści. Niezależnie od formy, jaką zastosujemy dla jej realizacji, czy to odwołując się do historii, czy do wizji przyszłości, zawsze będzie odzwierciedleniem naszego tu i teraz, w pełni uczestnicząca w naszej rzeczywistości jako ponadczasowa.

Jako obiekt ściśle połączony z człowiekiem zawiera w sobie „pamięć kulturową”, łącząc zarówno historię i naukę o kulturze, jak i myślenie mityczne przez które obrazowi „*przysługuje pewna samodzielna aktywność.*”<sup>49</sup>

*„W tym sensie przedmiot kulturowy przestaje być narzędziem w rękach człowieka, ale staje się jego partnerem; nie tyle świadczy o egzystencji człowieka, ile to człowiek świadczy o egzystencji przedmiotu.”*<sup>50</sup> Zastosowanie „lalkowości” w zjawiskach teatralnych (w tym rzeźbie i instalacji) wzmaga efekt „*inteligencji przedmiotowej*” (Svetlana Alpers i Michael Baxandalla), która pozwala na uruchomienie dialogu pomiędzy odbiorcą a przedmiotem.<sup>51</sup>

Wynika to z zakodowanej w każdym z nas pierwotnej koncepcji magii, uzupełnianej przez jednostkową „*wiedzę własną*”.

48. G. Dziamski "powłoki Jan Berdyszak covers", Poznań 2001, s. 40

49. R.F. Muniak, "Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz", Kraków 2006, s. 13, 50. tamże, s. 13

51. tamże, s. 13

Muniak, porównując lalkę do koncepcji mitu według Cassirera pisze, iż posiada ona strukturę pojęciową i postrzeżeniową. I tak, jak ta druga jest zmienna i zależna od czasu i twórcy, to pierwsza zawiera jej podstawowy sens.

Ponieważ jej struktura postrzeżeniowa nie została od początku określona, pozwala to na doszukiwanie się tej pierwszej pod wieloma formami i zjawiskami, poprzez przywłaszczenie sobie przez lalkę mistycznego prawa mitu do metamorfozy na wielu płaszczyznach.

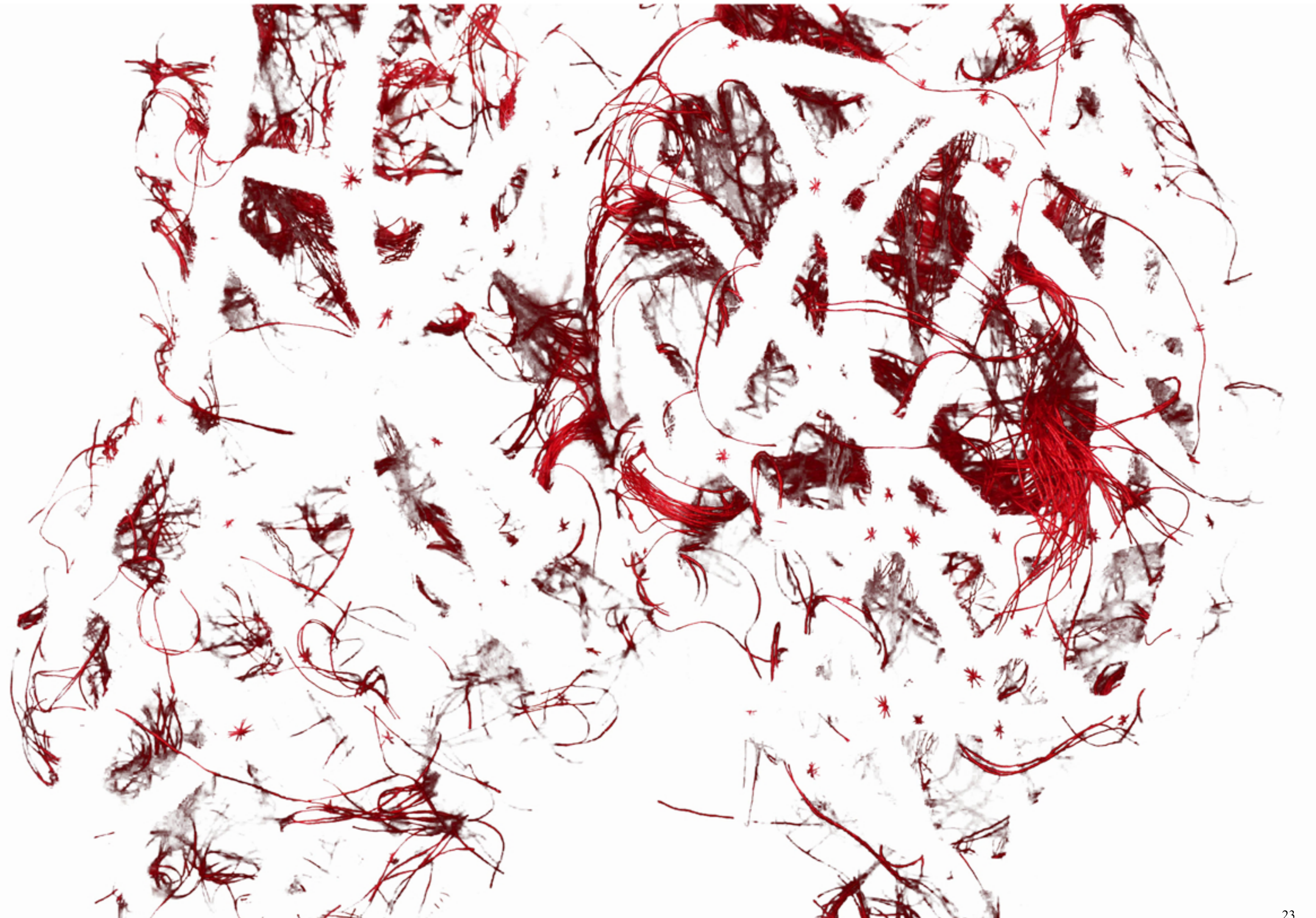
Choć lalka w swej strukturze odnosi się w pełni do konstrukcji cielesnej człowieka, to w przeciwieństwie do wszelkich narzędzi przez niego wytworzonych, nie jest ona mu podporządkowana, gdyż ma swoje „Ja”.

Podobny problem zdaniem Muniaka miał ze swoimi pacynkami Paul Klee. Tworzył je zarówno jako artysta, jak i ojciec. Przez to jego stosunek do tych niezwykłych dzieł był silnie zachwiany. Nie traktował ich raczej tak, jak tego oczekiwali inni - jako poważnego dzieła sztuki - a jedynie jako swobodny wytwór mający pełnić rolę zabawek dla syna. Działały one jednak na takiej samej zasadzie jak pierwotne lalki, przekazując młodemu Klee zmityzowany przez jego ojca obraz i konstrukcje świata, służąc komunikacji i ilustracji.

W historii lalki bardzo dynamicznie zmieniała się jej wartość kulturowa. Od ucieleśnienia boga i sił nadprzyrodzonych, przez wywyższanie jej jako wypowiedzi artystycznej mającej na celu krytykę kondycji człowieka, aż po jej upadek jako gorsza, bo zależna, ta, którą można bezwarunkowo przekształcać i manipulować. W języku stawała się również synonimem głupoty, bezwartościowości człowieka, którym można manipulować, który nie posiada konkretnej osobowości. Stawało się to poprzez odłączenie treści i bytu od obrazu. Z jednej strony stała się ofiarą naszych niedoskonałości, z drugiej zaś za jej pośrednictwem podejmowane są próby stworzenia lepszego człowieka zarówno na poziomie humanoidów, jak i dziecięcych zabawek.

*„Idea lalki, to tak jak cienie w jaskini 'Platona'. Poza nimi podobnie jak poza lalką, kryje się coś konkretnego [...] To coś to »materia prima« [...] to twórcza glina, którą bogowie przekazali ludziom. W niej zaklęte są wszelkie kształty. Trzeba je tylko odnaleźć. Tak jak odnaleźć trzeba ideę lalki.”<sup>52</sup>*

52. czasopismo "Teatr Lalek", nr.1/115/2014, s.5



## LALKA WOBEC RZEŻBY

Jako lalkę chcę tu traktować przedmioty, które posiadają cechy zakładające swój rodzaj działania. Nie jest tu konieczne działanie w sensie funkcjonowania mobilnego, ale działania wobec przestrzeni i innych obiektów tudzież osób. Nie jest tu potrzebny konkretny mechanizm, lecz wystarczy jej reprezentatywność. Dlatego też doszukuję się fenomenowi lalki nie tylko w obiektach stricte teatralnych, ale też w niektórych rzeźbach. Mam tu na myśli rzeźby, które wydają się funkcjonować w tej samej przestrzeni co lalka, konstruując poczucie obecności, odsyłając zarówno do znaczenia, jak i do samej siebie. Lalka staje się wehikułem łączącym nas z przestrzeniami niedostępnymi przez egzystencjalne ograniczenia. Jak pisze Muniak, rzeźba, by móc zaliczać ją do świata lalek, musi poza swą trójwymiarowością cechować się mobilnością. Nie chodzi tu jednak tylko o mobilność dosłowną, fizyczną. Zalicza się do niej również mobilność konceptualna, wystarcza samo jej poczucie. Tej cechy na przykład nie posiadają rzeźby starożytnej Grecji czy Rzymu.

W jednym ze swych opowiadań Meyerhold opisał postać pewnego dyrektora teatru lalek, który spostrzega, że lalka z każdym udoskonaleniem jej formy traci część swojego wdzięku. Inny zaś dyrektor doszedł do takiej perfekcji jej formy, że stwierdził, iż równie dobrze może zastąpić ją aktor.<sup>53</sup>

Lalka jest kształtem i obrazem, a więc może stać się figurą figury człowieka. Poprzez to przeobrażenie nabiera nowego znaczenia, które promieniuje na swój pierwowzór. Jednocześnie stawia na „niedoskonałość” człowieka. Niedoskonałość jest tym, czego nie potrafimy pojąć i okiełznać, a zamknięta w formie lalki tworzy to ciągle wrażenie bycia pomiędzy, które odbiera całkowicie poczucie równowagi, gdyż jest uosobiona. Metoda oddziaływania lalek mieści się między reprezentacją człowieka a jawieniem się wciąż jako istoty nadprzyrodzonej. Dodatkowo pojawia się tu opisana przez Kleista „nieświadomość lalki”. Tylko my ją widzimy, ona na nas nie patrzy, nie istniejemy dla niej.

Lalka na początku oddziałuje na tym samym poziomie, co inne dzieła sztuki, jedynie odsyłając do znaczeń. Jednak poprzez jej podwójne ukształtowanie otwiera możliwość dokonania się w tym samym momencie identyfikacji i alienacji. Nie ma formy intensywniej generującej znaczenia niż reprezentacja człowieka, gdyż zawsze odnosi się do wyalienowanej osobowości.<sup>54</sup>

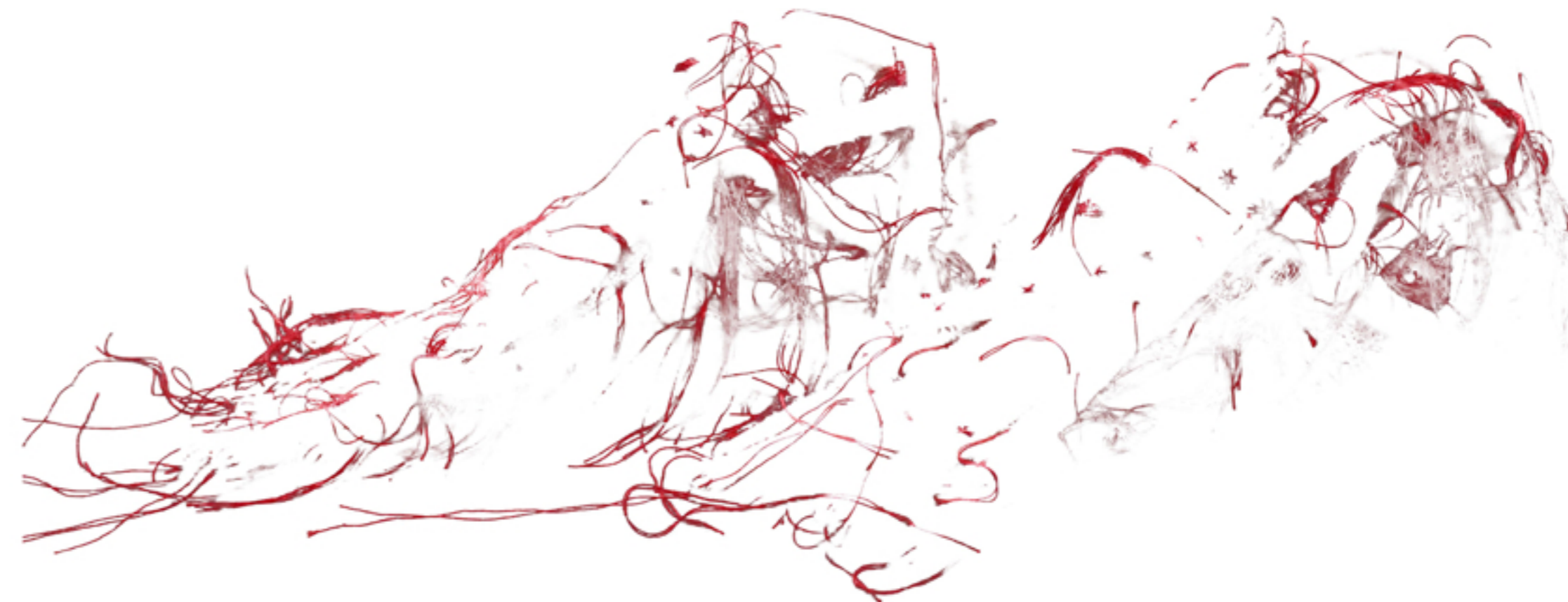
Jej „szlachetna sztuczność” jest tym, co według Craiga i Kleista winno pozostać podstawą do wyrażenia lalki jako symbolu Śmierci i Stworzenia. To właśnie jej odwrócenie wzroku budzi nasz niepokój, bo jeśli nas nie widzi, to czy istniejemy ?

Według Muniaka jest to „*poczucie utraty samoistności*”, które poza ujawnieniem się w samej lalce czy widzu, ma swoje miejsce w uczuciach wyzwalanych w momencie kontaktu ze śmiercią. Myślę, że jednak powinniśmy potraktować to odniesienie raczej jako esencjonalny symbol metafizycznego świata, wszystkiego, co niepokoi człowieka. Równie dobrze możemy tu uwzględnić porządek czasu, według którego istniejemy, a któremu lalki w zasadzie nie są podporządkowane. Czas oznacza ruch, a ruch życie. Stąd też między innymi pojawia się u nas niepokój, gdy znajdujemy się w pomieszczeniu z nieruchomą lalką lub gdy wchodzimy, jak w jednej ze scen filmu *Westworld*, do hali wypełnionej nieruchomymi, realistycznie wykonanymi manekinami.

*„Wszystkie ciała nie istnieją tylko w przestrzeni, ale również w czasie. Trwają i w każdym momencie swojego trwania mogą obracać inny wygląd i wejść w inną relację.”<sup>55</sup>*

Dynamika, ruch lalki nie muszą odbywać się w formie bezpośredniej, naocznej by miał on miejsce. Obiekt stając się lalką, nabiera „efektu lalki” poprzez ruch, który dzieje się w świadomości widza, jest jedynie konceptem, jest jego poczuciem lub oczekiwaniem na to, co się może/powinno wydarzyć. Wówczas mamy do czynienia z rzeźbą działającą na prawach lalki. Poczucie potrzeby nastąpienia czegoś/poczucie czasu przez jego zatrzymanie. Lalkowość takiego obiektu przesuwca całe doświadczenie do naszej podmiotowości, wywołuje poczucie ruchu oczekiwanego.

*„Jedną z najbardziej uderzających cech współczesnej rzeźby jest sposób manifestowania się w niej rosnącej świadomości twórcy, iż rzeźba jest medium wyjątkowym, umieszczonym w skrzyżowaniu pomiędzy bezruchem a ruchem, czasem zatrzymanym a czasem przechodzącym. Z tego napięcia, które definiuje samą kondycję rzeźby, pochodzi jej ogromna siła ekspresji.”<sup>56</sup>*



53. Czasopismo, "Teatr Lalek", nr.1/115/2014, s.3)

54. R.F. Muniak, "Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz", Kraków 2006,s. 25

55. R.Ingarden "Człowiek i czas", "Książeczka o człowieku", Kraków 1998, s 41

56. R. Krauss, "Passages in Modern Sculpture", tł. wł. MIT Press 1981, s.5



Współczesna rzeźba, która powoduje zachwianie wewnętrznej równowagi, przywołując własny czas poprzez jego zatrzymanie, funkcjonuje w ramach lalkowości. Stajemy wobec niej trochę jakby po drugiej stronie lustra.

Podobnie odczuwamy sposób tworzenia lalki, jak i patrzenia na nią wynikający z ciągłej, odwiecznej próby przekroczenia ograniczeń - egzystencjalnych - chęć znalezienia się po drugiej stronie lustra.

Przedstawione w futurystycznym serialu *Westworld* hosty, stworzone na wzór Golema, są funkcjonalne dopóki jedynie służą, nie będąc, dosłownie, uczestnikami naszego świata. Problem zaczyna się pojawiać, gdy w niewyjaśniony sposób zaczynają zdobywać samoświadomość. Na bazie „błędów” będących warunkiem doskonałości, zaczynają wymykać się kontroli swoich ludzkich stwórcy (tak jak my).

Niedoskonała lalka/rzeźba będzie zawsze bardziej spełniała warunki uobecnienia niż perfekcyjny humanoid, bo zawiera w sobie błędy swego stwórcy.

Lalki uosabiają, ponieważ są naczyniem dla naszej świadomości, stają się wielowymiarowym odbiciem zawierającym w sobie zarówno intencje twórcy, jak i widza, jednocześnie narzucając nam obraz własnej formy.

*„Jak stwierdza Kleist, najwięcej wdzięku posiada istota, która w ogóle nie ma świadomości - marionetka, mechaniczna kukła poruszana przez animatora. Pomyłki młodzieńca były wynikiem ruchów determinowanych przez umysł, natomiast jak celnie stwierdza narrator, umysł nie może mylić się tam, gdzie nie istnieje.”*<sup>57</sup>

Ponadto lalka, która jest animowana, gra, nie budzi niepokoju, skupia na konkretnym obrazie, w przeciwieństwie do lalki/rzeźby zatrzymanej, czy też - jak by się mogło wydawać - znajdującej się poza naszym czasem.

Według gnostyckiej kosmogonii to postawienie lalki do pionu nadaje jej ruch - życie. Tak jak w psychologii, mowie ciała człowieka wyprostowanego traktuje się jak pewnego siebie, podkreślającego swoją obecność i moc wpływu na otoczenie oraz samodecyzyjność. Każda zmiana postawy dążąca w dół jest symbolem utraty którejś lub kilku z tych własności. Pozycja pionowa nie oznacza oczywiście postawienia lalki na baczność. Może ona być utrzymana przez drobny gest, uniesienie dłoni.

Odniesieniem są tu *Personages* Louise Bourgeois, która wypowiadając się podkreśla, iż warunkiem do psychicznej i fizycznej obecności człowieka jest swoisty stan równowagi. Nie jest to jednak stan stabilny, a bardzo łatwy do utraty.

Poprzez lalkę czy uczłowieczoną rzeźbę zastaną w odpowiednim zatrzymaniu czasu, odczytujemy całkowicie inne treści niż w sytuacji, gdzie zamiast niej sytuuje się człowiek, gdyż lalka jest wypełniona w tym momencie jedynie naszymi intencjami, obrazami i wrzucamy w ten obraz wszystko, co wiemy i odczuwamy.

*„Antropomorficzny przedmiot pełni przede wszystkim funkcję uobecniającą - reprezentuje człowieka w fikcjach kulturowych (religijnych, symbolicznych czy artystycznych), bezpośrednio dla niego niedostępnych lub mu wrogich. Na zasadzie hipostazy lub (bardziej współcześnie) projekcji, poprzez wstawiennictwo takiej rzeczy, człowiek może wchodzić w sferę dla niego zamkniętą, może uczestniczyć w działaniach pozornie znajdujących się poza jego egzystencjalnymi możliwościami.”*<sup>58</sup>

Należy też oczywiście wspomnieć o istniejącym podziale na antropomorfizację. Antropomorfizacja negatywna oparta jest na hybrydyzacji. Zachodzi w niej proces związany z hybrydyzacją mającą na celu uprzedmiotowienie człowieka. Antropomorfizacja pozytywna skupiona jest wokół obecności człowieka rytualnego. Przykładem wykorzystania antropomorfizacji negatywnej mogą być prace Dorothei Tanning i wczesne obrazy Louise Bourgeois. Wypchane, szmaciane rzeźby Dorothei Tanning *„przedstawiają przedmioty przechodzące bolesną przemianę, próbujące za wszelką cenę ożyć, lub ludzi zamieniających się w meble”*<sup>59</sup>, podając w wątpliwość sposób istnienia przedmiotu codziennego użytku takiego jak mebel. Drugim przykładem są hybrydyczne postaci Louise Bourgeois z cyklu *Femme Maison*, w których artystka dokonała uprzedmiotowienia kobiety jako synonimu domu. Ma to bezpośredni wydźwięk w tytule, który w dosłownym tłumaczeniu oznacza „kobietę dom”.

Rzeźby Doroty Tanning i obrazy Bourgeois, *„nie tyle symbolizują czy reprezentują obecność ludzką w martwej rzeczy, co jednoznacznie utwierdzają tragiczny podział na martwe i nie-martwe, boleśnie ilustrując oczywistą niemożliwość pełnego przeistoczenia człowieka w rzecz lub rzeczy w człowieka oraz zarazem negatywne właściwości takiej przemiany. Tym samym nie należą do tego samego porządku co lalki, golem czy totemy, które rodzą się z antropomorfizacji pozytywnej i starają się złamać podział przedmiot/podmiot i przekroczyć go.”*<sup>60</sup>

Inaczej rzecz się ma w przypadku serii rzeźb Bourgeois w przywołanym już wcześniej cyklu *Personages*. W pracach tych wyraźna jest obecność i relacje, jakimi kieruje się Bourgeois wobec ludzi. Sama określa te rzeźby jako *„figury ludzi; każda posiadając swoją osobowość dzięki różnorodności kształtów i ekspresji, każda wchodząca w relacje z innymi.”*<sup>61</sup> Istota ich relacji z przestrzenią zawarta była w zaprojektowanej przez artystkę możliwości ich manipulacji i ustawiania w zmieniającej się konfiguracji i otoczeniu.

*„Bourgeois starała się stworzyć przedmioty, które będą częścią jej domu, narzędziami, za sprawą których będzie mogła się zmierzyć ze swoim wewnętrznym światem i zredefiniować go. Umieszczając rzeźby w różnych kontekstach (zarówno dosłownie, jak i metaforycznie), artystka badała ich zdolność do interakcji z innymi formami, architekturą, naturą, a przede wszystkim z ludźmi.”*<sup>62</sup>

Interesowały ją miejsca, które nie obciążały jej obiektów znakami świata sztuki. Dzięki tym decyzjom mogły one zafunkcjonować jako formy pierwotne, spersonalizowane fetysze. Artystka wykorzystała zasady totemizacji, by zebrać bliskie jej osoby i następnie, niczym szaman przeprowadzać nieustający rytuał, którego celem wydawać się może bezwzględna kontrola nad nimi. *„Tym, co w ten sposób - całkiem tak samo, jak człowiek pierwotny - projektujemy na zewnętrzną rzeczywistość, może być chyba tylko z jednej strony poznanie takiego stanu, w którym jakaś rzecz dana naszym zmysłem i świadomości jest obecna, z drugiej zaś takiego stanu, w którym rzecz ta jest utajona, ale może ponownie się pojawić. Polega więc na współlistnieniu spostrzeżenia [...] i wspomnienia, czy - ogólnie rzecz biorąc - na istnieniu nieświadomych procesów psychicznych obok świadomych”*<sup>63</sup>

To, co dzieje się w/na oczach widza w interakcji między aktorem a lalką, zaczyna się też dziać pomiędzy rzeźbą a widzem, przy właściwych konfiguracjach rzeźby i przestrzeni, w której jest usytuowana. Przykładem rzeźb w wymiarze lalkowości czy efektu lalki są rzeźby hiszpańskiego rzeźbiarza Juana Munosa. W szczególności realistycznie wykonane, wydające się prowadzić dialog postaci przypominające „wańki wstańki” (pozbawione oczu, wylaniające się, jakby nieoderwane od materiału, z którego są wykonane), których sama konstrukcja rozbudza poczucie ruchu, czy też realizacje, w których postaci będące w dialogu lub zatrzymanej akcji patrzą na swoje lustrzane odbicie.



61. tamże

62. tamże

63. tamże

58. R. Muniak, "Personages, czyli antropomorfizacja przedmiotu", [https://www.nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/11.\\_radoslaw\\_filip\\_muniak\\_-\\_personages\\_czyli\\_antropomorfizacja\\_przedmiotu.pdf](https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/11._radoslaw_filip_muniak_-_personages_czyli_antropomorfizacja_przedmiotu.pdf)

59. tamże

60. tamże

57. D. Pakalski, "Paradoks wdzięku. O teatrze marionetekHeinricha von Kleista"

<http://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/viewFile/szhf.2017.045/13788>



Juan Munoz *Shadow and Mouth*



Juan Munoz *A Caballito frente al espejo.*

Prace Munoz wywołują niezwykle intensywny stan, w którym rzeźby „nas nie widzą”, jednocześnie będąc w pełnym akcie ruchu stanowiącym o istnieniu, wywołuje to wyjątkowe poczucie utraty naszej kontroli. Przecież to my winniśmy być animatorami. Ten sam moment pojawia się wobec zastygłych za kulisami lalek. Wydaje się, że wchodzimy wówczas do obcego (zakazanego/niedostępnego) świata, w którym zamiast być obserwatorem, sami jesteśmy obserwowani. Gdy jednak przezwyciężymy ten moment możemy dostrzec to, co kryje się za pierwszym wrażeniem.

To tak, jak stojące przed lustrem, jakby podekscytowane swoją obecnością rzeźby o ludzkiej postaci, dostrzegają tylko siebie, przestają nas widzieć. Podobnie jak człowiek pierwotny, który zyskał świadomość istnienia siebie jako jedyne w swoim rodzaju, „bez możliwości” pojmowania tego, co boskie. Jest to moment podobny do momentu uruchomienia lalki przez animację, następuje podobny rodzaj uczłowieczenia. Jednak sytuacja gdzie pośrednikiem jest animator, pozostawia nam większe poczucie bezpieczeństwa wobec tej kreacji, bowiem świadome działanie animatora-lalkarza daje nam poczucie początku i końca tej sytuacji. Inaczej ma się stan, jaki budują rzeźby Munoz, które wydają się nie uwzględniać w ogóle naszego istnienia. Jednak to nie one same, lecz proces naszej percepcji ustanawia ich znaczenie.

Efekt lalki, lalkowość objawia się, gdy rzeźba emanuje obecnością równie silną, jak widz. Jednak ta emanacja zależy również od widza. Rzeźby te są jakby gotowe do gry tak jak aktor na scenie.

Muniak opisuje tę obecność porównując ją do „zjawiska poszerzenia ciała aktora [...], które nie polega [...] na ożywieniu w sensie animacji, lecz na nadaniu warunków życia, napięcia powodującego rozpalenie uwagi widza”<sup>64</sup>, poszerzenie jego percepcji.

Porównanie to jest według niego możliwe, gdyż „punktem wyjścia dla obu (aktora i lalki) jest rzeźba jako przestrzenne przedstawienie ludzkie.”<sup>65</sup>

Znaczące są też odejścia we współczesnej rzeźbie od posągowości na rzecz powrotu do symbolizmu, tożsamości znaczeń i obiektów. Rzeźba na powrót zaczęła korzystać z magii, powołując się w swej narracyjności na teatralizację swej przestrzeni.

Dlatego też na początku rozważań postanowiłam skupić się na strukturze rytuału i pierwotnych znaczeń rzeźby jako przedmiotu rytualnego, w której na powrót ważniejsza staje się warstwa symboliczna, pozwalająca widzowi tak samo, jak lalka, na wypełnienie zastanej materii własnym obrazem.

Lalka jeszcze do niedawna „nieczęsto miała autora.” Jednak wydaje się, że przez swoje wstąpienie w relacje z rzeźbą i szerszą perspektywę zjawisk teatralnych, przestaje być anonimowa. Styka się ona coraz częściej z analizą funkcjonalnie estetyczną czy historyczną i zmieniają się formy jej zaistnienia.

Współcześni rzeźbiarze chętnie tworzą sytuacje, w których mogą zaskoczyć widza, tak jak robi to obserwująca nas lalka. A celem jest nakłonienie widza do relacji z samym sobą, czyli interakcja: człowiek-rzecz-idea. Współczesna rzeźba często stawia na teatralność. Rzeźby przypominają grę aktorską, a ich teatralność polega na wywołaniu stanu zawieszenia. Jak w fotograficznej stopklatce. Nie są one nieme, bo widz poddaje się ich grze. To poczucie zawieszenia podobnie jak u lalki możliwe jest w obecności widza. I to jest nieokreślony czas wstrzymania animacji, oczekiwanie ruchu, który ma zażegnać wstrzymanie uobecnienia nieobecnego.



64. R.F. Muniak, "Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz", Kraków 2006, s. 46  
65. tamże, 48

W nadawaniu swym figurom „teatralności”, nie odwołując się do teatru per se, tworzy Munoz i podobnie Bourgeois, powołując dla nich przestrzenie architektury, które stają się tłem dla postaci.

„[...] Tworzę optyczne podłogi, ponieważ pomagają mi w powiększeniu wewnętrznego napięcia postaci. Czynią psychologiczną przestrzeń dla postaci, która przenika percepcję widza. [...] Dzięki optycznym podłogom czujesz, że twoje oko Cię oszukuje. Tworzą mise-en-scène, która mówi ci, że nie powinieneś ufać swojemu oku, które podważa akt patrzenia, który sprawia, że nie jesteś pewien tego, co widzisz - i kim jesteś.”<sup>66</sup>

I tu niezwykle istotnym jest zaangażowanie widza w oglądane dzieło, by następnie postawić go w sytuacji utraty stabilności dotychczasowego postrzegania otaczającego świata. Rzeźby Munoz powodują, iż to widz jest oglądany. W jego instalacjach, poprzez działania optyczne, postaci panują nad przestrzenią. Tu dzięki kreacji przestrzeni, rzeźba przywołuje obecność i, co za tym idzie, następuje teatralizacja przestrzeni i figur. „Sztuka to inscenizacja lub ujmowanie scen w ramy.”<sup>67</sup> Myślę, że tak oto współczesne zjawiska teatralne wywołują pewien nowy rodzaj dialogu pomiędzy lalką a rzeźbą. Stąd też mamy obecnie do czynienia z pewnego rodzaju koinspiracją rzeźby i lalki. Współczesna rzeźba wpisuje się także w nurt konceptualnej figuracji <sup>68</sup> ... ta próba rozbudowania swego wpływu przez rzeźbę pomaga lalce w wydostaniu się z uwikłania w mniej docenianą funkcję lalki dziecięcej, by przyjąć na powrót status dzieła sztuki, do którego nie chciał na przykład zaliczyć swoich pacynek Paul Klee.

Lalka, poprzez przemianę przedmiotu w emocjonalną obecność pozwala na identyfikację, połączenie widza z nią, jako tej, która nadal wykorzystuje poczucie, iż nie ma autora, a więc do nikogo nie należy. Pozwała to na zyskanie doświadczenia własnego ja na nowo. Lalka posiada tę właściwość niezależnie od miejsca i czasu. Jest to moc umowności. Będąc nadal naczyniem niewyjaśnionego - łagodzi zarazem nasz strach przed „śmiercią” - czyli wszystkim, czego nie dano nam doświadczyć, rozpoznać.

Inaczej natomiast Bourgeois tworzy w *Personages* zarówno poprzez formę odnoszącą się do pierwotnych totemów, jak i w swojej do nich relacji, czyniąc to, co dawne plemiona robiły, by oddać hołd zmarłym. Znamienne jest, iż powstały one po wojnie. Obiekty te tworzy dla własnej potrzeby uporania się z tym, co nieuchwytnie (między innymi ze śmiercią, ale też z innymi zjawiskami kulturowo mistycznymi) i nie jest tak, jak Munoz, skupiona na widzu. Używa ich w najbardziej pierwotny sposób, poprzez nałożenie na nie swojego obrazu by jej służyły w wymianie symbolicznej.



Jean Louis Bourgeois *Personages*

Ta, „relacja człowieka do lalki staje się ambiwalentna, gdy zaczniemy zastanawiać się, kto jest czyją obecnością. Człowiek, nadając lalce obecność, staje się jej panem, ale przecież potrzebuje tej obecności, skoro ją nadal, zatem paradoksalnie staje się zależny od lalki. [...] Projektujemy na lalkę obraz własny, ale nie przyznajemy jej autonomii, personifikujemy, choć nie uznajemy za osobę. Ożywiając ją, (...) może stanowić obecność śmierci. [...] Paradoksem jest fakt, że im mniej w lalce życia (w sensie animacji), tym większe stwarza wrażenie obecności. [...] Tylko gdy nikt jej nie rusza, lalka naprawdę staje się żywa.”<sup>69</sup> Jednak animowana jest w naszych oczach bardziej „bezpieczna”, bo porusza się w obrębie ról, które my jej nadajemy. Możemy przewidzieć jej ruchy, bo to my je stwarzamy, nawet jeśli są niedoskonałe, błędne, istnieje możliwość ich poprawy. Gdy nie jest animowana, jej obecność staje się autonomiczna, nieprzewidywalna. Człowiek zawsze bał się tego, nad czym nie panował.



Juan Munoz *Kukła brzuchomówcy*

Kukła brzuchomówcy w swej naturze powinna mówić. Munoz odbiera jej głos, pozostawiając ją samą, bez jej animatora. W zamian daje jej obraz. Sytuacja, w jakiej ją stawia, uruchamiając jej spojrzenie, ustanawia jej obecność. Niepokojącą, bo niezgodną z jej naturą. Niepokojącą zarówno dla nas, jak i dla niej samej. Ona sama staje się wehikułem, byśmy mogli wejść w przestrzeń, którą nam proponuje, ale w której bez nas sama nie może się znaleźć i „tym samym” mówić.

W sztukę Munoz należy wejść, być w pełni aktywnym, uruchomić oko, być obecnym. W ten sposób kukła przestaje być niema, również obrazy pustych pokoi wypełniają się jej obecnością. Munoz w pełni wykorzystuje widza dla uzyskania zjawiska obecności i nieobecności.

Lalka jest gotową strukturą, ma w sobie wszystko i czeka tylko na nas.

Podstawową kategorią w tworzeniu, wykorzystaną przez Munoz, jest brak, a twórca wie, że obecność możemy uzyskać/stworzyć/doświadczyć jedynie poprzez nieobecność. Tak, jak nie możemy uchwycić chwili teraźniejszej bez przeszłości i przyszłości, tak człowiek nie może nazwać „braku”, bez powołania go do życia, uobecnić poprzez nieobecność.

Lalka zawsze będzie tak intensywnie wpływać na odbiorcę, ponieważ uruchomiona nieobecność, brak - jako zjawisko samo w sobie niemożliwe do wyrażenia, metafizyczne, znamionuje wielkość trwogi, trwogi przed niebytem - brak światła, cisza, pustka...

Wpływ lalki na naszą z nią relację konstytuuje również jej przynależność nie tylko do świata sztuki, ale w tym samym stopniu do świata zwykłych przedmiotów.

„Czy jest to więc nieobecność rozumiana nie jako absolutne zaprzeczenie wszelkiej obecności, ale jako jej jeszcze nieujawniona, niepostrzegana, pozbawiona jestestwa, postać? Fakt nieobecności rzeczy czy osoby nie jest tożsamy z jej nieistnieniem, z jej niebytem w ogóle. Czy analogicznie, myślowa kategoria nieobecności orzeka nie o braku (jak to się dzieje w języku potocznym), lecz mówiąc o czymś, co - z różnych powodów - pozostaje teraz poza zasięgiem naszej percepcji, w istocie potwierdza pośrednio fenomen jakiegoś bytowania? Nieobecność nie stanowi więc jawnego zaprzeczenia przysługującego bytowi predykatu jest, które to 'jest' dałoby się uchwycić empirycznie czy intuicyjnie, pośrednio czy bezpośrednio.”<sup>70</sup>

66. www.press.uchicago.edu Rozmowa Paula Schimmela z Juanem Munozem, 2000, tł. włas. (<https://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/042901.html>)

67. R.Shustermann "Sztuka jako dramatyzacja", przeł W.Małecki "Sztuka i Filozofia", 2007, nr30, s. 36

68. tamże, s. 56

69. R.F. Muniak, "Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz", Kraków 2006, s. 68/69

70. A. Kuczyńska „Nieobecność jako forma obecności”

Sztuka i Filozofia 2, 45-56, 1990, s. 49/50

[http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1990-t2/](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1990-t2/)

Sztuka\_i\_Filozofia-r1990-t2-s45-56/Sztuka\_i\_Filozofia-r1990-t2-s45-56.pdf

Lalka wyznacza poziom obecności nieobecnego, stanowiąc „*pewien wyraźny poziom istnienia. Nie tylko nie poddaje się on procesowi werbalizacji, lecz również pozostaje w swoistej opozycji wobec innych kolejnych poziomów w swojej obecności. A poziomy te są nieobecne - chociaż są obecne.*”<sup>71</sup>

Zgodnie z myślą Heideggera sama obecność nie wystarczy, musi ona być do czegoś użyta. Jednak by to się stało, ta obecność musi sprowokować widza, by ten ją uruchomił, by jej użył. „*Kluczowym elementem efektu lalki i oddziaływania rzeźby współczesnej jest nadanie mocy przedmiotowi poprzez stanie się martwym aktorem, którego gra polega na przesunięciu czynnika aktywnego na widza.*”<sup>72</sup> Stąd wykorzystanie zjawiska lalkowości może mieć istotny wpływ na status i kondycję lalki w ogóle. Sytuacja ta bardzo silnie winna promieniować na lalkę w użyciu strictly teatralnym / na scenie. Wzmocni to jej miejsce już nie tylko jako narzędzie, ale konkretne zjawisko. Te różne stany bytu wzajemnie się ogniskują. Z pewnością będzie to wzmacniać status lalki jako dziedziny sztuki, a nie tylko przedmiotu. Jednocześnie w tym stanie „pomiędzy” zawiera się też jej istota działania.

Lalka w scenie

To, na co w swych pracach zwraca uwagę Munoz, jest również zauważalne u T. Oursela. To kolejny twórca, który przyjmuje postawę, iż rzeźby mogą teatralizować przestrzeń. Nie chodzi tutaj o zastosowanie ich jako składników rozwijającej się gry, ale jako obiekty w relacji z otoczeniem, w którym zostają umiejscowione oraz wobec innych obiektów. Można je wówczas odnieść do działania lalki jako obiektu uruchamiającego obecność. Powstają wówczas pewne sprzeczności, które widz utożsamia z obecnością. Gra mająca miejsce pomiędzy obiektami czy pomiędzy przestrzenią a obiektem, wyłaniający się między nimi dialog, który nie uwzględnia bądź eliminuje obecność widza, stawiając go w pozycji nieobecnego, uruchamia obecność w jego odczuwaniu i tak obiekty zaczynają być animowane poprzez napięcie wywołane bezruchem.

Lalka w scenie

Już w początku XX wieku, w zaistnieniu wielkiej reformy teatru, Craig i Adolphe Appia chcieli, by teatr zaczął nie tylko odtwarzać, a kreować świat, kreować nowe wymiary. Istotnym było tu zbliżenie wartości aktora i przedmiotu (przedmiot animizowany, aktor zmarionetyzowany), zatarcie różnic w wartości między aktorem a przedmiotem, gdzie istotą stała się sama plastyczność. Aktor miał służyć do uruchomienia/zdynamizowania/ożywienia plastycznego obrazu.

U Tadeusza Kantora „*Bio-obiekty nie były rekwizytami, którymi aktorzy się posługują. Nie były »dekoracjami«, w których się »gra«. Tworzyły z aktorami nierozdzielną całość. Wydzielały z siebie swoje własne »życie« autonomiczne, nieodnoszące się do fikcji (treści dramatu). [...] A fabułą była raczej materia spektaklu. Natomiast demonstrowanie i manifestowanie »życia« tego bio-obiektu nie było przedstawieniem jakiegoś układu istniejącego poza nim. Było autonomiczne, a więc realne!*”<sup>73</sup>

Aktor stawał się żywą rzeźbą .

Termin Tadeusza Kantora oznaczający w odniesieniu do teatru to połączenie obiektu i aktora. Bio-obiekt to przedmiot artystyczny (l'objet d'art) ponad granicami dziedzin sztuki – plastyki i teatru. Jest elementem akcji scenicznej, sytuuje się na przecięciu sztuki przedmiotu oraz elementu plastycznego, będącego częścią spektaklu, przynależy do obiektów scenicznych. Akcentuje materialność przedmiotu artystycznego, pozostaje też w relacji do aktora, będąc według Kantora „*anatomicznym przedłużeniem*” żywego aktora. Do najsłynniejszych bio-obiektów Kantora należą postaci z *Nadobniś i koczokodanów* z 1973 (człowiek z kółkami przy butach, z deską w plecach) i *Szewców* z 1972 (człowiek z krzesłem jako elementem kostiumu), a przede wszystkim postaci z przedstawień zaliczanych do cyklu Teatru Śmierci (*Kobieta za oknem, Kobieta z mechaniczną kołyską*). Formą bio-obiektu w teatrze Kantora są także ambalaże - opakowane postaci ludzkie (*Nigdy tu już nie powrócę, Dziś są moje urodziny, Maszyna miłości i śmierci*).

Bio-obiekt

Bio-obiekt stał się charakterystycznym elementem teatru narracji plastycznej. Nie używając tego terminu, podobnie jak Kantor, w swoistym charakterze traktował postaci Józef Szajna (Replika, Ślady). Bio-obiekt wpisuje się też w nurt teatru postdramatycznego, jest bowiem znaczącym elementem przedstawienia, oddziałującym nie tylko swoją estetyką, lecz autotelicznie eksponującym swoją strukturę. Koncepcja bio-obiektu stanowi kontynuację nowoczesnej estetyki teatralnej, w której elementem konstrukcji przedstawienia jest plastyczno-przestrzenna forma, a aktor jest traktowany podobnie jak ona. Inspiracje do takiego myślenia o aktorze znaleźć można w pismach i praktyce scenicznej m.in. Adolphe’a Appii, Wsiewołoda Meyerholda, Oskara Schlemmera.

Bio-obiekt

Bio-obiekt związany jest także z nowoczesną plastyką, (uprawianym również przez Kantora) happeningiem oraz body-artem.<sup>74</sup>

Bio-obiekt

Tę nową animację aktora określa założenie Szajny o unicestwieniu aktora przez samego siebie, by ten mógł na nowo kreować lalkę, odnosi się wprost do rzeźb działających na prawie uobecniania nieobecnego. Także widz musi unicestwić siebie, zaakceptować swoją nieobecność, by uaktywnić obecność w widzianym zdarzeniu. Działanie takie jest wprost widoczne w przypadku maski. Poprzez założenie maski aktor zabija siebie, by móc ożywić nowe. Szajna twierdzi, że animuje aktorów - zakłada więc, że wcześniej byli martwi. Szajna, tworząc obraz sceniczny działa na zasadach rytuału magicznego. „*Aktor to moje medium, a teatr to żywa, myśląca materia - jak rtęć z rozbitego termometru, której ogarnięcie i podporządkowanie przypomina porządkowanie chaosu.*”<sup>75</sup> Z tą wypowiedzią Józefa Szajny znacząco koresponduje wypowiedź projektanta, pierwszego twórcy hostów w filmie *Westworld*: „*tworzymy czary, wypowiadamy właściwe słowa i tworzymy samo życie z chaosu*”. Bio-obiekt czy nowa animacja aktora, staje się projekcją lustra w kreacji lalki i siebie.

Bio-obiekt

Bio-obiekt

<sup>[1]</sup> Bio-obiekt to przedmiot artystyczny (l'objet d'art) ponad granicami dziedzin sztuki – plastyki i teatru. Jest elementem akcji scenicznej, sytuuje się na przecięciu sztuki przedmiotu oraz elementu plastycznego, będącego częścią spektaklu, przynależy do obiektów scenicznych. Akcentuje materialność przedmiotu artystycznego, pozostaje też w relacji do aktora, będąc według Kantora „anatomicznym przedłużeniem” żywego aktora. Do najsłynniejszych bio-obiektów Kantora należą postaci z Nadobniś i koczokodanów z 1973 (człowiek z kółkami przy butach, z deską w plecach) i Szewców z 1972 (człowiek z krzesłem jako elementem kostiumu), a przede wszystkim postaci z przedstawień zaliczanych do cyklu Teatru Śmierci (Kobieta za oknem, Kobieta z mechaniczną kołyską). Formą bio-obiektu w teatrze Kantora są także ambalaże - opakowane postaci ludzkie (Nigdy tu już nie powrócę, Dziś są moje urodziny, Maszyna miłości i śmierci)

Figury Munozą przywołują ideę Gadamera, który mówi o tożsamości odbicia w lustrze tego, co reprezentowane /odbijane - tak samo lalka jest uobecnieniem tego, co na nią reprezentujemy, co odbija. Lustro nie przejmuje odbicia, by stać się obrazem, jest jedynie ramą tego, co odbite. Jednak lalka jest zarówno odbiciem, jak reprezentacją tego, co odbija. To, co na nią reprezentowane staje się z nią jednoznacznym. Przez to przejęcie właśnie lalki wywołują u nas niepokój. Podobną sytuację mamy w scenach filmowych, gdy (w horrorach) odbicie zaczyna funkcjonować poza odbijanym.

Bio-obiekt

Odbicia te stają się obrazami magicznymi tak, jak lalki. Rodzi to utratę kontroli wobec przedstawionego, gdyż pojawia się nowa tożsamość. „*Gdy człowiek i jego obraz nie definiują się wzajemnie, zaczynają być tożsame zarówno na poziomie symbolicznym, jak i ontologicznym.*”<sup>76</sup> Stąd bierze się niepokój wywoływany u odbiorcy przez lalkę.

Bio-obiekt

Podobnie jak w niezwykłych, hiperrealistycznych rzeźbach Rona Muecka, zawierających autoreferencyjność ikony, która jest czystą reprezentacją, czystym uobecnieniem tego, co nieobecne. Swoją widzialnością świadczy o niewidzialnym, sama usuwając się w cień obecnego. Kluczem do jej istoty jest objawienie duchowej mocy archetypu poprzez symbol jako podstawy funkcjonowania ikony. Drugą jest podobieństwo, opierające się na istotnych elementach, co znowu sprowadza nas do założeń magicznych.



Ron Mueck In bed 2005

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

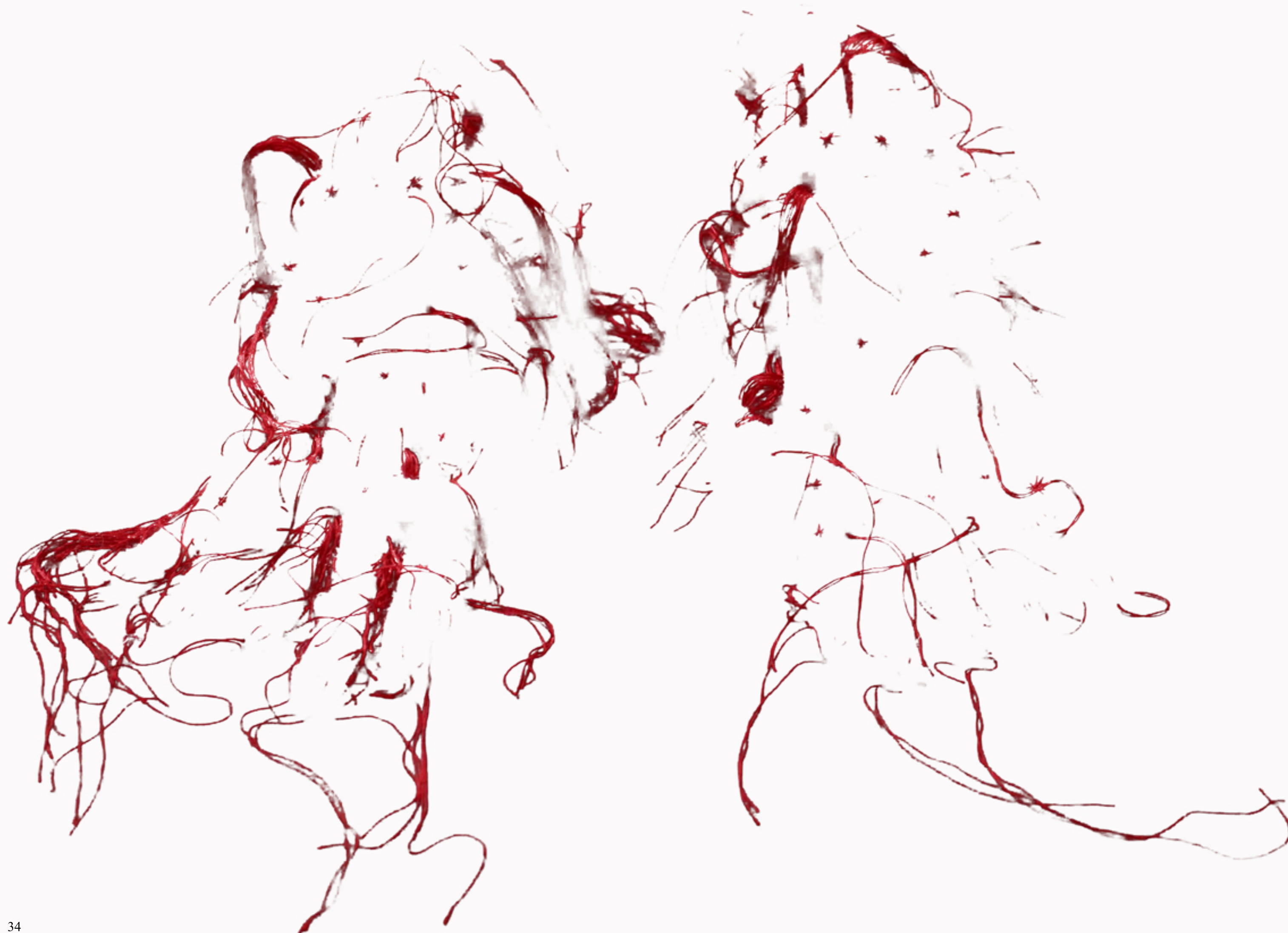
Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt

Bio-obiekt



W uobecnieniu niezwykle istotne jest to, że nie musi ono uobecniać jednego. Jeden symbol poprzez związki istotowe może oznaczać wiele rzeczy. W tym również kryje się moc lalki i innych obiektów uobecniających - wielowymiarowość i wieloobrazowość. Ta niejednoznaczność „komplikuje” sytuacje, w przeciwieństwie do jednoznaczności, która zamyka proces poznawczy.

Problem pojawia się, gdy mylimy znak z rzeczą oznaczaną - tak dzieje się gdy gubimy swój umysł w świecie stworzonym przy pomocy hostów, w filmie *Westworld*. Dzieje się tak, gdy obraz zgodnie z podwójnym znaczeniem słowa re-prezentacja, przestaje jedynie reprezentować, symbolizować, a zaczyna zajmować miejsce obrazowanego.

Symbole wynikają z konkretnych potrzeb, czynności, funkcji i są indeksem tego, co niewyraźne: „Zatem to sam Obraz, będący wiązką znaczeń, jest prawdziwy, a nie takie czy inne znaczenie bądź plan odniesienia. Tłumaczenie Obrazu na język konkretny, sprowadzające go do jednej jedynej płaszczyzny interpretacji, to coś jest unicestwieniem go i odrzuceniem narzędzia poznania.”<sup>77</sup>

Nasze pytania wobec lalki mieszczą się między tym, co oznacza i głównie tym, co ona wyraża.

„Miejsce lalki artystyczno-antropologiczne znajduje się pomiędzy wierzeniami człowieka pierwotnego, który traktował animację idola dosłownie, a wiarą człowieka cywilizacji, który uważa praktyki magiczne jedynie za symboliczny sposób wyrażania stosunku do sił, nad którymi nie ma kontroli. W tym sensie współczesnego człowieka znacznie bardziej interesuje problematyka estetyczna symbolu w sztuce, czyli co on wyraża, niż ontologiczna - co on oznacza. Lalka stanowi łącznik obu tych sposobów myślenia [...]”<sup>78</sup>

77. M.Eliade, "Obrazy i symbole: Szkice o symbolizmie magiczno religijnym", przeł. M. Rodak, P. Rodak, Warszawa 1998, s. 18

78. R.F. Muniak, "Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz", Kraków 2006, s.103

## TEATR A EWOLUCJA STANU AUTONOMICZNOŚCI PRZEDMIOTU

Przedmioty materialne funkcjonują w naszej kulturze poprzez znaczenie bezpośrednie i metafizyczne. Zgodnie z określeniem Baudrillarda pierwsze to przedmioty funkcjonalne drugie zaś mitologiczne, działające w sferach symbolizmu, abstrakcyjności przedmiotu. Podział ten stawia ludzi w pozycji nadrzędnej jako tych, którzy określają rzeczy i ich funkcję. Wobec tego największą nobilitacją dla przedmiotu jest przejście w sferę dialektyki z człowiekiem, przechwycenie mocy określania i zamiana miejsc. Jest to możliwe w przypadku przewagi wartości symbolicznej przedmiotu, gdy przestaje on być tylko poddawany działaniu i być używany a zaczyna sam oddziaływać, współdziałać, a nawet „wykorzystywać” człowieka. Obecnie taką autonomiczność ustanawiają wszelkie gadżety, komputery, roboty, które przekonują nas o swojej niezbędności, a więc decydują za nas o swym istnieniu, bazując na znaku, a nie na funkcjonalności. Ta emancypacja przedmiotu przejawiała się na wielu poziomach.

Obecnie, w dobie tworzenie obrazów przedmiotów, tworzenia kopii jako lepszej od oryginału, teatr lalek w pewnym sensie chroni autonomię człowieka poprzez świadomość bycia widzem czy to przed sceną, czy w galerii/muzeum. Wobec obecnego stanu rzeczy świat teatru czy muzeum wydaje się bardziej realny niż nasz realny świat przepełniony hiperrealistycznymi replikami replik.

*„Antropologiczne twory, takie jak totemy, homunkulusy, golem, rzeźby, miały funkcje uobecniająca, symbolizowały człowieka, w przeciwieństwie do współczesnych gadżetów, które jedynie go konotują.”<sup>79</sup>*

*„W rzeczy samej, prawdziwa rewolucja ma miejsce w życiu codziennym: przedmioty stały się obecnie bardziej skomplikowane niż ludzkie zachowanie. Przedmioty są coraz bardziej zróżnicowane - nasze gesty coraz mniej. Ujmując to inaczej: przedmioty nie należą już do otaczającego nas teatru gestów, w którym grały różne role, poprzez swoją empatyczną bezpośredniość stały się aktorami w globalnym procesie, gdzie człowiek gra rolę lub jest widzem (...), jeżeli symulakrum jest tak dobrze zaprojektowane, że staje się efektywnym organizatorem rzeczywistości, to człowiek nie symulakrum, staje się abstrakcją.”<sup>80</sup>*

Pojawia się nowy rodzaj antropomorfizacji zakładający, iż przedmiot jako obraz człowieka winien działać sam. Automatyzacja świata we wszystkich przestrzeniach sprawia, że dążymy do wyposażenia przedmiotu w świadomość, osobowość. Ponieważ jesteśmy świadomi swojej niezależności, chcemy by przedmioty na nasze podobieństwo były równie niezależne. Wynika to z aktualnego pojęcia ewolucji przedmiotu.

Zjawisko to próbuje wkraczać również w sferę teatru lalki. Jeśli jednak zdominuje ono zjawiska teatralne, czy będziemy mieli nadal do czynienia z uobecnieniem, czy jedynie symulakrum, w którym to staniemy się abstrakcją? Idąc za pojęciem Heideggera, iż lalka w pełni zautomatyzowana staje się narzędziem, możemy obawiać się, iż ulegnie ona wyjąłowieniu. Stanie się bytem bezrefleksyjnym, utraci uobecnienie. (W filmie *Westworld* projektant hostów nazywa „refleksami” pewien rodzaj gestu/usterki, które stanowią o doskonałości człowieka). Lalka w podstawowym swym pojęciu jest zawsze nieukończona, gdyż polega zawsze na swej indywidualności. Lalce należy pozwalać być i dopuszczać nieprzewidziane.

Tak więc uobecnienie (w rzeźbie) następuje poprzez konceptualną animację.

Cyborg w tej chwili nie jest już lalką, gdyż nie tworzy przestrzeni wokół siebie lecz należy do niej tak samo jak człowiek. Stan ten jednak może ulec zmianie, tak jak przeistaczało się znaczenie lalki.

Istotą lalki jest jej sztuczność. Nie potrzebuje ona imitacji prawdziwości, przyznaje się do tego, że jest stworzeniem po raz wtóry, a nie repliką.

*„Lalka nie ma być wiernym odzwierciedleniem postaci ludzkiej, lecz jej hybrydalnym odrealnieniem, ma służyć grze z materią raczej niż nadawaniu jej form.”<sup>81</sup>* Przy obecnej kondycji kulturowej człowieka *„lalki stałyby się bałwochwalczym simulacrum, niebezpiecznym zarówno ontologicznie, jak i egzystencjalnie.”<sup>82</sup>*

*„teatr - nieustanny”<sup>83</sup>*

Można określać, iż lalka jest narzędziem doskonałym, bo wciąż nie zamkniętym, nieokreślonym. Jest synonimem wszystkiego, nad czym nie posiadamy władzy i co chcielibyśmy osiągnąć. Próbujemy „zamykać” w niej wszelkie zjawiska a ona pozostaje otwarta. Zawsze jest pomiędzy, uruchamiając wszelkie byty i niebyty. Identyfikujemy się z nią. Używamy jej do samoudoskonalenia, oczyszczenia, opanowania, usprawiedliwienia. Lalka jednocześnie jest synonimem nas samych, jak i bóstwa - jest łącznikiem między światami, między świadomością i tym, co przed nią.

Interesuje mnie lalka i teatr, które rodzą się samoczynnie w naszych relacjach z innymi, czy też z miejscami i przedmiotami. To, co pomiędzy dziełem czy momentem, a Ramą - w tym przypadku stanowioną przez naszą świadomość. Jest to teatr nazwany przez Berdyszaka Teatrem Umysłu, dotyczącego wszystkiego, co związane z wyobrażeniem, pamięcią, myślą, czy snem. Sytuacje teatralne, które nie wyjaśniają ani nie określają, a otwierają nasze zmysły, wprawiając w ruch znaczenia. Istnieje dzięki niekompletności i niewyczerpalności istniejącego.

*„teatr zatrzymany”<sup>84</sup>*



79. R.F. Muniak, "Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz", Kraków 2006, s. 131

80. J.Baudrillard, "The System of Objects", transl. J. Benedict, Verso 2005, s. 59

81. R.F. Muniak, "Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz", Kraków 2006, s. 139

82. tamże, s. 139

83. G. Dziamski "Powłoki Jan Berdyszak covers", s. 45 Poznań 2001

84. tamże, s. 45



## OPIS PROJEKTU I PREZENTACJI DZIELA

Wracając do myśli Heideggera, ujętej we wstępie pracy, można przywołać refleksję związaną z naszą percepcją w świetle i ciemności, znaku i znaczeń, iż przed „aktem stworzenia świata” światło i ciemność były jednością. Fenomeny światła i ciemności w naszej kulturze, w znaku i znaczeniach, stały się przeciwstawnymi skrajnościami, by nieustannie, wzajemnie potwierdzać swoją obecność. Światło, które sprawia, że widzimy, samo w sobie jest praktycznie niedostrzegalne - podobnie jak ciemność, która ma kłopot z możliwością swojej wizualizacji i zobaczenie jej jest niemożliwe. Za to możliwe jest w niej „wyobrażenie widzenia” i jej niemal haptyczne odczucie - w świątyni ponadreligijnej duchowości (w Houston), zbudowanej na planie ośmioboku, w jej wnętrzu, Mark Rothko stworzył przestrzeń, w której światło „uwidacznia pochłaniającą ciemność” - przy zniknięciu wszystkich rzeczy pozostaje sam fakt bycia, bez posiadania tego, co widzialne. W obszarze percepcji, pomiędzy widzialnym i niewidzialnym, od światła do ciemności, spotyka się nasze wewnętrzne i zewnętrzne widzenie z przemieniającą się przestrzenią otwartą i zamkniętą, w której mieści się moja wizja lalki.

Zakres mojej dotychczasowej działalności twórczej spowodował potrzebę przeprowadzenia analizy i próby zrewizjowania własnej idei lalki, w kontekście ikonicznej konstrukcji wyprowadzonej od praszuki i stającej się obiektem wyrażania obecnego stanu kondycji człowieka.

Powyższa analiza miała na celu ujęcie i badanie formy lalki jako antropomorficznego obiektu w historii rozwoju kultury człowieka. Tym, co istotne wobec moich założeń to przeanalizowanie lalki jako stworzonego przez człowieka obiektu, współuczestniczącego w pytaniach o świat realny, świat bogów i sacrum oraz w obrazowaniu naszych relacji ze światem, jak i pytań o siebie samego.

Podjęte rozważania komentują obszar odnoszący się do artystycznych i projektowych poszukiwań poprzez powołanie wybranych zjawisk z historii lalki jako obiektu kulturowego i dzieła sztuki. Ma to na celu zbudowanie zarazem tła dla projektowanego dzieła. Rezultat niniejszej rozprawy doktorskiej (z zakresu sztuk projektowych) jest wynikiem przeprowadzonych badań w kontekście wybranych koncepcji poznawczych oraz w szerokim spektrum artystycznym gdzie ideą wiodącą stała się lalka w zdarzeniach teatralnych, jako „efekt lalki”. Poznając status i ścieżki powiązań lalki i rzeźby (i człowieka) jako koinspiracji uaktywniającej twórcze działania, wykorzystując eksperyment i wdrażając jego efekty, uruchamiam powiązania między koncepcją a realizacją dzieła (projektu). Jest to kompletacja najważniejszych cech idei, budująca rzeczywisty efekt wizualny.

Przeprowadzone badania teoretyczne i artystyczno-projektowe konstituowały się wzajemnie, budując problem od nowa. „*W trakcie pracy nad projektami, problemy rozrastają się ujawniając nieoczekiwane aspekty i konsekwencje co nadaje im status ciągłych, nieskończonych.*”<sup>85</sup> Problemem konstituującym stały się idea parergonu i uobecnienia poprzez teatralizację przestrzeni za pomocą lalki. Jeśli rzeczywistość zawiera człowieka, która jest także w nim, a to wzajemne zawieranie się jest naszym życiem i grą nieodwodzącą od realności, to czym jest ta możliwość - dystans wobec rzeczywistości (- albo i wyjście), to jest znajdowanie jej w spojrzeniach i w spektaklach, w których zarazem dajemy siebie, aby usłyszeć to, co nie jest mną.

Poprzez przyglądanie się współczesnej funkcji lalki, jak i aktualnej rzeczywistości wobec której się odnoszę, nawiązuję próbę redefinicji zawartości pojęcia „lalka” w aktualnych przestrzeniach sztuki. Lalka dzięki możliwości wyszukiwania znaczeń ponad pierwotną myślą wspiera budowanie znaczeń na nowym, stającym się układzie.

„*Budowanie sytuacji o takim charakterze niejednokrotnie bywa wspierane przez konfrontowanie ich z pojęciami ogólnymi, których znaczenie i wywoływane przez nie asocjacje podlegają egzaminowi w nowych warunkach poszerzających ich potencjał za pomocą wizualnych środków wyrazu.*”<sup>86</sup>

W zaistnieniu lalki jako elementu kompozycji konstituującej nową przestrzeń teatralną spotykamy się z formą otwierającą zobaczenie nowych znaczeń poza samym sobą.

Odnoszę się tu do lalki jako stanu obiektu i formy uaktywniającej przestrzeń, będącej niczym instrument, wobec którego każdy wykonany ruch jest jak dotknięcie struny, a uczyniony gest - dźwiękiem.

Lalka uruchamia polifoniczną warstwowość treści.

Efekt zaistnienia lalki w nowym kontekście przestrzenno-znaczeniowym został poprzedzony badaniami wokół relacji między jej dynamiką wewnętrzną a tą uruchamianą poprzez kontakt z aktorem. Aktor jednak jest tu traktowany nie jako animator, ale jako pośrednik dyskursu pomiędzy lalką a widzem. Sam również staje się widzem. Potrzeba takiego badania oparła się o założenie, iż teatr w nas, powołał formy lalki, stającej się pośrednikiem ze światem, rzeczywistością i człowiekiem. Lalka, tworząc zdarzenie teatru, może stać się dziełem sztuki. Aktor w tej sytuacji, nawiązując dialog z lalką, staje się badającym. Nawiązanie dialogu z lalką staje się nawiązaniem dialogu z samym sobą. Aktor badając możliwości motoryczne lalki, pozyskuje informacje o sobie samym. Nie chodzi jednak o wyjaśnianie tych relacji, tak jak niewyjaśniona pozostaje prawda o postaci opisanej przez Borgesa. Jest to jednoczesne bycie po dwóch stronach lustra.

85. G. Dziamski "Powłoki Jan Berdyszak covers", Poznań 2001, s.6

86. Jan Berdyszak Prace 1960 - 2006 , wyd. Arsenał, Poznań 2006 , s. 21

Istotnym było nadanie lalce i aktorowi gestów umożliwiających zbudowanie relacji opartej o stan, jaki jawi się w tekście Borgesa *Dwudziesty piąty sierpnia 1983*. Gestów, które są wieloznaczne.

Istotnym było przeprowadzenie dzieła przez różne formy jego istnienia. Przebadanie formy w relacji z aktorem, by finalnie użyć go do teatralizacji przestrzeni i poruszenia przez widza. Stąd też w instalacji pojawiają się lalka w formie rzeczywistej i aktor w formie zobrazowania, gdyż nie wiemy, kto kogo śni. Ich obecność jest równoważna.

W założeniach konstrukcyjnych było także postawienie aktora-pośrednika - w pozycji badacza. Jest to konstrukcja w której wywołanie dynamiki opiera się na poznaniu poprzez dotyk i gest, nie na prowadzeniu. Dotyk staje się formą dialogu między obrazem a obrazowanym. W analizie formy w relacji z aktorem skupiłam się nadrobnych gestach jawiących się na granicy niezauważalności.

Forma powstałej lalki pojawiła się również w wyniku analizy form rytualnych, jak i współczesnych form rzeźbiarskich w kontekście kondycji współczesnego człowieka.

Przeprowadzone badania powołały analizy strukturalne oparte na biologicznych aspektach funkcjonowania człowieka w świecie. Wynikły z tego poszukiwania rozwiązań materiałowych, graficznych oraz redefinicja samej konstrukcji. Nastąpiło przeniesienie jej na warstwę „*powłoki*”<sup>88</sup>, konstytuując charakter lalki.

Istotnym stało się tu odniesienie do sfery biologicznej poprzez nawiązanie i transformację graficzną układu krwionośnego. Odniesienie to wynika z symbolicznych powiązań krwi ze sferą sacrum i profanum. Krew i układ krwionośny w swym bogactwie symbolicznym posiada odniesienia jako symbol do życia i śmierci oraz uznawany jest za strukturę pozwalającą na przechowanie i przekazywanie pamięci.

Analiza założeń spowodowała poszukiwania formy jak najbardziej uproszczonej, utrzymującej jednak bliskość z biologiczną formą człowieka w odniesieniu do lalki jako naczynia i formy przenikającej.

Oparcie konstrukcji o niestabilny układ krwionośny jako odniesienie do realistycznych proporcji ciała ludzkiego pozwoliło na sprowadzenie formy do postaci symbolicznej.

Tak przetworzona forma ma za zadanie skupić naszą uwagę na uobecnieniu nieobecnego poprzez wykorzystanie energii dynamiki konceptualnej.

Forma stała się konstrukcją, by uniknąć ubierania konstrukcji w formę.

Przeniesienie konstrukcji na „powłokę” pozwoliło na zrealizowanie formy otwartej, uruchamiającej przenikanie zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i metafizycznym, gdzie konstrukcja i ruch, wynikające z materii i są zależne od siebie.

Połączenie materiału (file) i graficznej formy linii - jest odniesieniem wprost do zmysłów konstytuujących, w oparciu o krwiobieg, biologiczne istnienie.

Zmysły i obraz były jednością, budującą i napędzającą potrzebę poznania zarówno świata realnego, jak i tego, co poza nim.

Istotną jest relacja między zwizualizowanym aktorem a odniesieniem do pierwotnych wykorzystania materiałów w kontekście znaczeń rytualnych. W realizacji wykorzystuję zarówno technologie tradycyjne (file), jak i nowe (wizualizacja), czy pośrednie (magnes), wykorzystując ich zawartość treści.

Magnes - przyciąganie, jest nie tylko współcześnie wykorzystywanym w teatrze, dla spotęgowania wrażeń dotyku.

Zastosowanie rozwiązania konstrukcyjnego zawartego w materiale, z którego powstaje moja lalka, wynika z potrzeby uformowania jej jako naczynia pamięci bądź ramy zdarzeń.

Jej konstrukcja sprawiająca wrażenie jakby nieistniejącej wzmaga efekt przenikania formy.

Założeniem projektowym jest postępowanie ku zaistnieniu uobecnienia zarówno w relacji lalka - aktor, jak i lalka - widz wobec dowolnej przestrzeni i teatralizacja tej przestrzeni.

Istotność zastosowanych materiałów, sfery wizualnej i konstrukcji ma swe uzasadnienie w odniesieniach do pierwotnych zastosowań rytualnych.

Dla całości realizacji ważne były próby przeanalizowania formy w różnych kontekstach, a powstałe sytuacje stały się potwierdzeniem moich założeń.

Usytuowanie lalki w sytuacji rzeźby/instalacji pozwala - w moim odczuciu - na emanację jej ukrytej energii. Lalka poprzez zmianę kontekstu przestrzennego i formy relacji z widzem pozwala na tworzenie nowych ścieżek i obrazów własnych.



88. G. Dziamski "Powłoki Jan Berdyszak covers", Poznań 2001, s.6



Idea powołanych przeze mnie przestrzeni poszukiwań i wynikającego z nich powstałego dzieła mieści się w kontekście tekstu Borgesa „[...] *człowiek, który uważa się za podobiznę, odbicie, które uważa się za prawdziwe [...]*”<sup>89</sup>

Natomiast w etapie poświęconym eksperymentom wokół pracy aktora z zastaną lalką, nadrzędnym stało się powołanie obrazów wobec snu Borgesa o sobie samym - „*Gestem przywołał mnie do siebie. Jego ręka poszukała mojej. Odsunąłem się w obawie, że pomylą się nasze dłonie.*”<sup>90</sup> Powołanie nakładających się odbić jest próbą uaktywnienia założenia, iż sobowtór jest powieleniem bytu w celu przeprowadzenia dialogu z samym sobą. Lalka jest więc wehikułem zarówno dla naszych autoemocji, jak i tożsamości. Tego rodzaju przeniesienie ma miejsce również między aktorem a lalką poprzez widza, który traktuje animowaną postać jako realną. Wytworzenie tego rodzaju sobowtóra nazywane jest bilokacją - czyli byciem w dwóch odrębnych miejscach w tym samym czasie. Zjawisko to również widoczne jest w obrazie Borgesa *Dwudziesty piąty sierpnia 1983*. W tej sytuacji sobowtór ustanawia pełność pierwowzoru. To zetknięcie aktora i lalki oraz przeniesienie tego efektu na widza i lalkę w instalacji staje się zarazem pytaniem wobec tekstu Borgesa - kto o kim śni?

Dialog między aktorem a lalką zostaje przeniesiony na dialog bezpośredni, pomiędzy lalką w roli obiektu uaktywniającego przestrzeń a widzem.

W kontekście rozważań, przeprowadzonych analiz teoretycznych i poszukiwań rozwiązań technologicznych, podstawowym czynnikiem stało się znaczenie symboliczne zastosowanych materiałów i kolorów. Ażurowość formy pozwoliła na pojawienie się struktur będących odniesieniem poprzez barwę i materiał do układu krwionośnego, będącego w swym zakresie wieloznaczności również symbolem przenoszenia pamięci oraz życia i duszy, ciała ludzkiego i energii, świadomości, działania, twórczości. Wykorzystana w tym celu czerwona nić może stać się odniesieniem do symbolu istnienia, życia, osi świata, niebytu i pamięci, drogi do poznania, opowieści. Nić łączy wszystkie stany egzystencji z sobą i ich zasadą. W indyjskich Upaniszadach nić wiąże świat doczesny z niebiańskim. Przecięta nić symbolizuje śmierć. Nić jest symbolem istnienia oraz osi świata łączącej świat ziemski ze światem bogów. Nić Ariadny jest drogą do poznania. Symbolizuje związek między sferami: biologiczną, duchową, społeczną... Czerwona nić - element dziania się, opowieści, symbol pamięci.

Przeniesienie konstrukcji z wewnętrznej formy uzupełniającej na materię powłoki, co łączyło się z uwzględnieniem jej w wizualnych aspektach, oraz kilkupunktowe połączenie stawów pozwoliło na uzyskanie efektu ich napięć, podobnych do tych przy ruchu naturalnym. Widoczny jest tu wpływ gestu na poszczególne części ciała. Siadając, spłaszczeniu ulega udo, gdy wyciągamy rękę, ramię się odkształca i zmienia się napięcie torsu. Każdy gest wpływa na całość formy, budując ciąg zdarzeń.

Podjęty temat jest próbą kreacji, poprzez eksperyment, własnej rozmowy z lalką, w odniesieniu do wielu płaszczyzn artystycznych.

## KONKLUZJA

Instalacja „Dwudziesty piąty sierpnia 1983” w Muzeum Sztuki w Łodzi

Podsumowanie rezultatów rozprawy doktorskiej, pt. *Lalka we współczesnym zdarzeniu teatralnym w kontekście tekstu J.L. Borgesa*, „*Dwudziesty piąty sierpnia 1983*”.

Proces badawczy przeprowadzony został na wielu płaszczyznach odnoszących się do szeroko rozumianego pojęcia lalki, rzeźby i zjawisk teatralnych. Wobec tych badań zaistniało dzieło powstałe w procesie analizy elementów składowych i relacji pomiędzy nimi. Wnioski potwierdzają rolę lalki jako idei uobecniającej zmieniające się obrazy. Analiza ta mieści się w obszarach „pomiędzy”, będących otwartym poszukiwaniem własnej formy wypowiedzi artystycznej. Rezultatem jest otwarcie teatralnej formy lalki na rzecz pojęciowego uobecnienia zdarzenia. Eksperymenty wobec relacji pomiędzy możliwościami technologicznymi a artystycznymi potwierdziły otwartość „efektu lalki” na ciągłe rozszerzanie zagadnienia. Forma lalki jest dla mnie parergonem w uobecnieniu tego, co może się zdarzyć. Animowanie jej może stawać się „ożywianiem” - uruchamianiem energii.

Przedstawiona instalacja, będąc stanem finalnym, zrealizowana w oparciu o przeprowadzone badania jest otwarciem procesu twórczego, zawierając potencjał lalki. Jest zarazem syntezą założonych celów, prowadzonych analiz oraz drogi projektowej i artystycznej.

Poszczególne etapy rozwoju poszukiwań przedstawione zostały w dokumentacji fotograficznej i filmowej oraz w formie projektu prezentacji finalnej jako zdefiniowania poszukiwań artystycznych.

<sup>[1]</sup> 89. J. L. Borges "Pamięć Szekspira. Dwudziesty piąty sierpnia 1983",

<sup>[2]</sup> Warszawa, s. 12

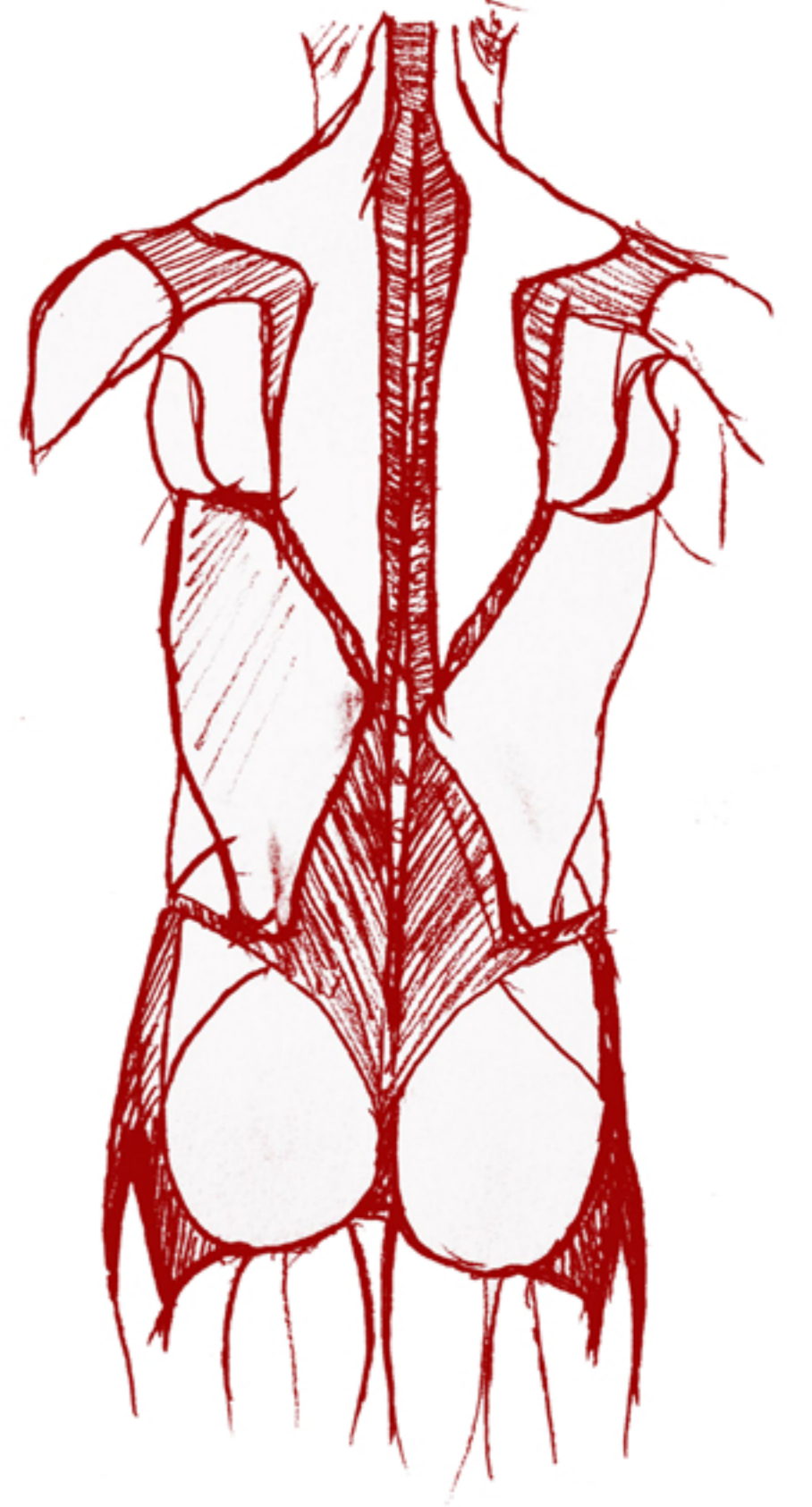
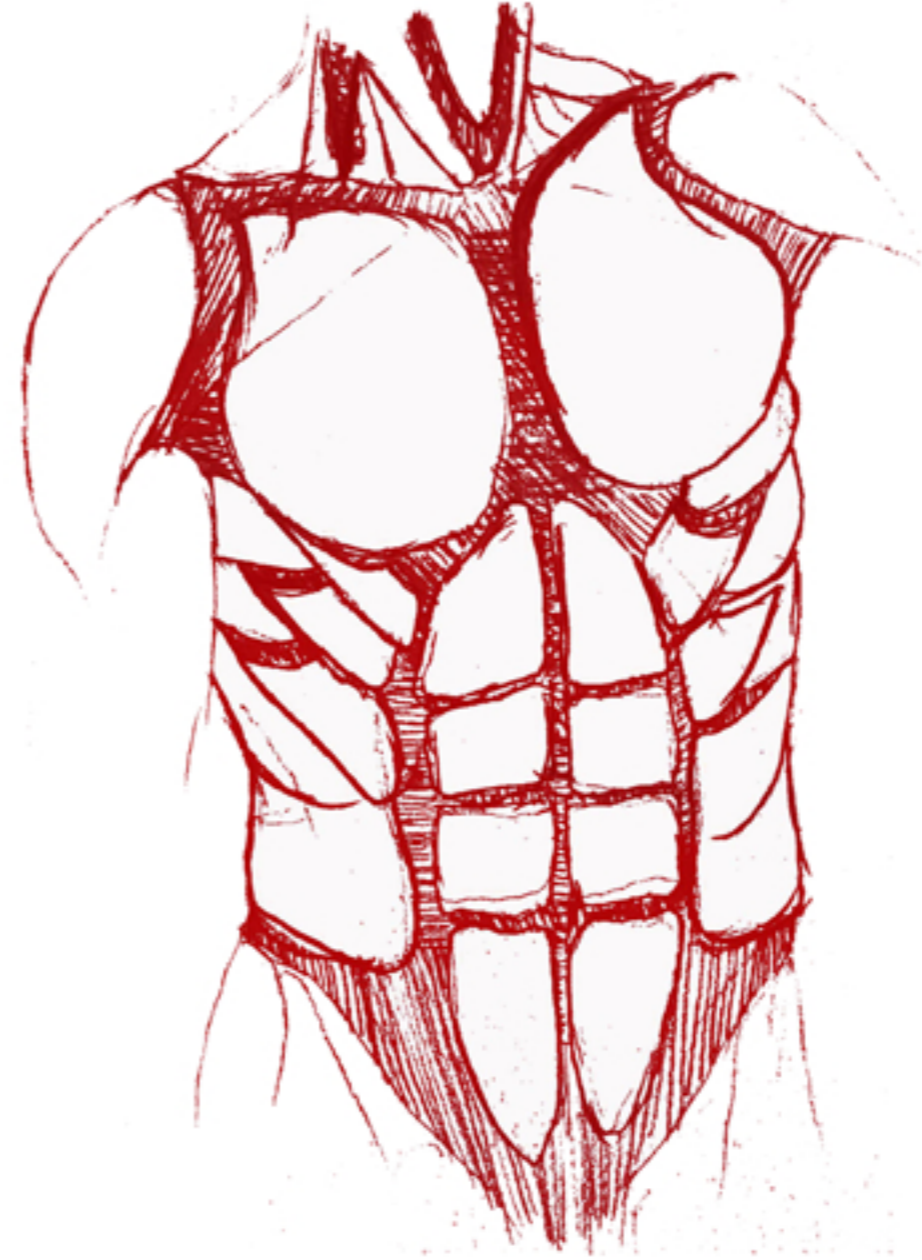
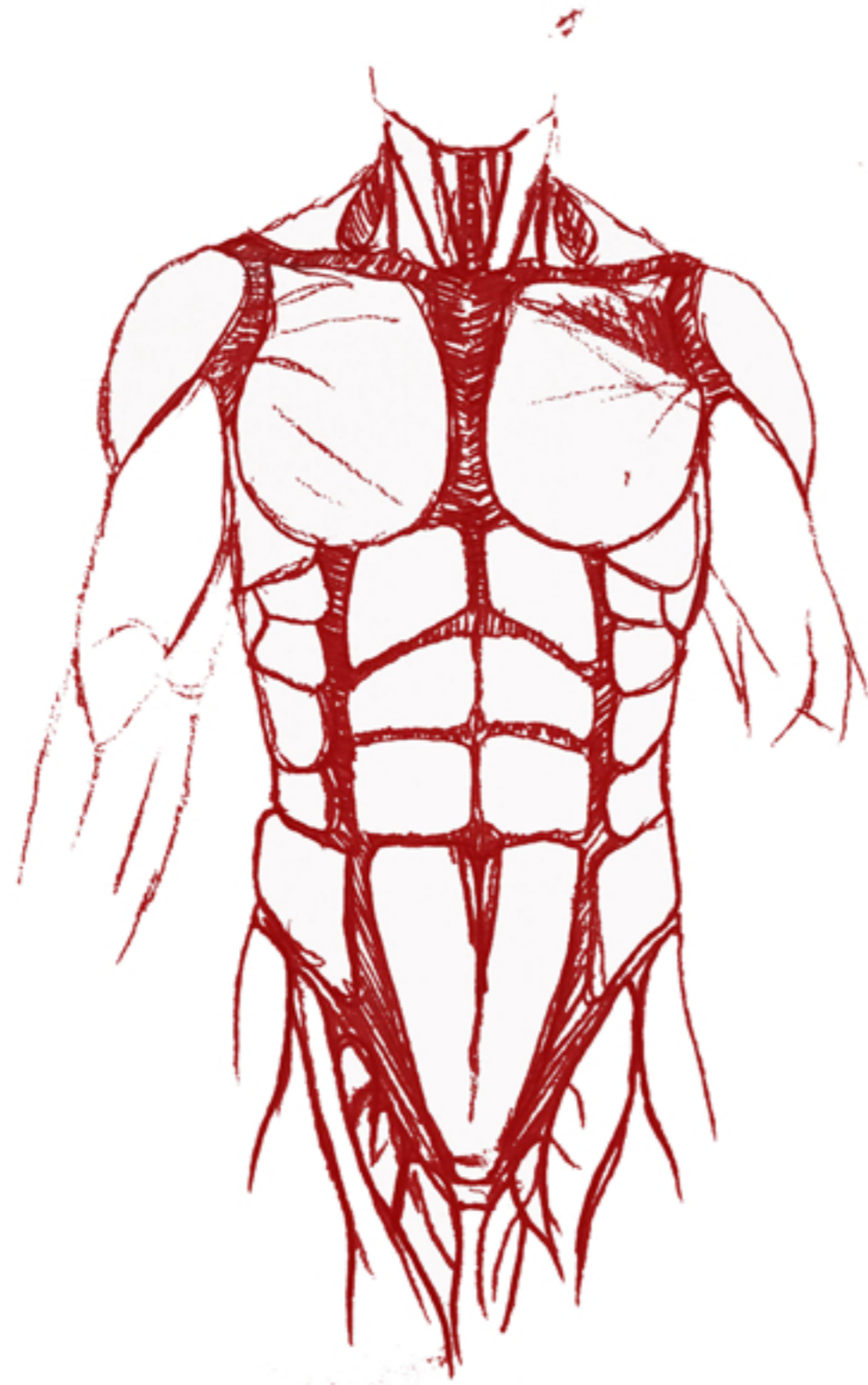
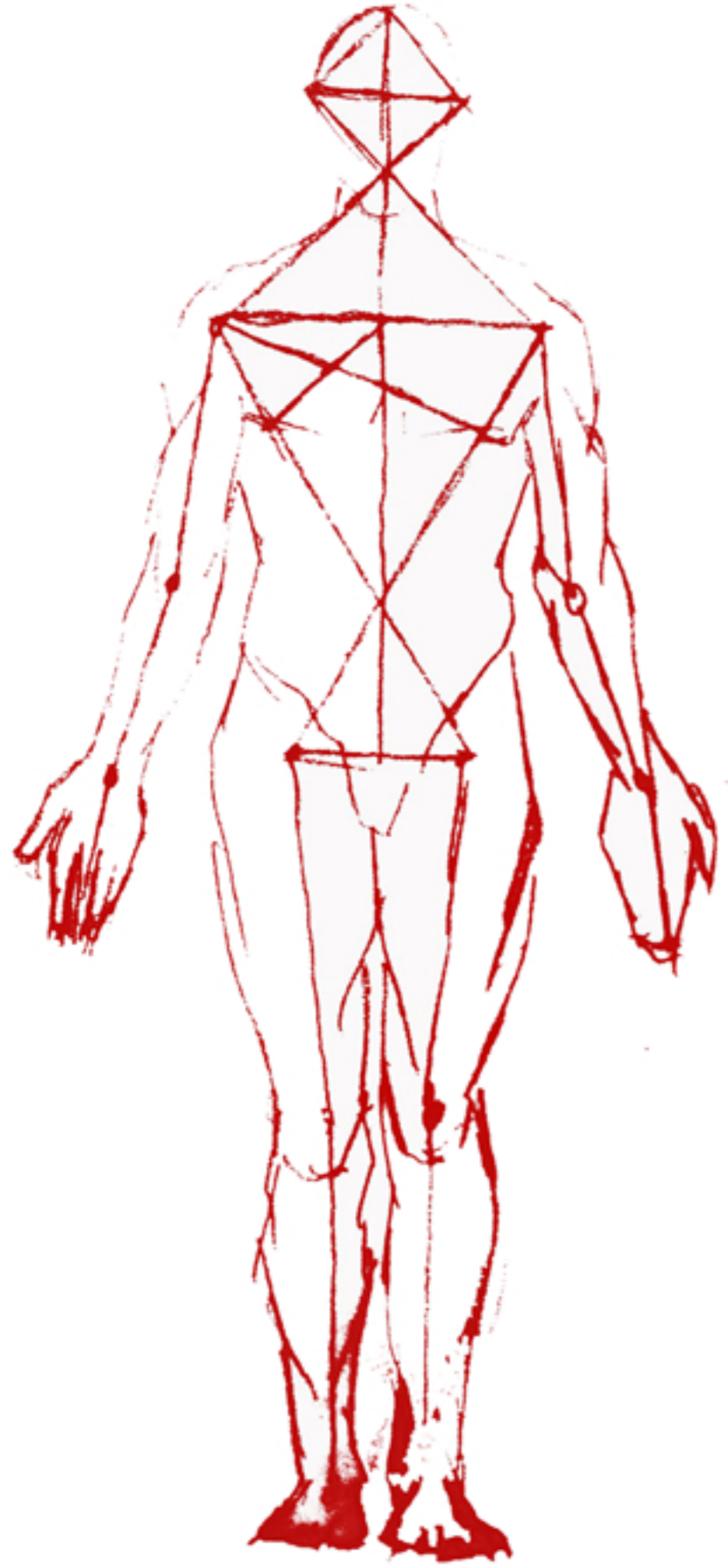
<sup>[3]</sup> 90. tamże, s. 14

*„ [...] obraz świata jest zawsze przefiltrowany przez indywidualną psychikę i fizyczność. Z połączenia obrazu (obiektywnego) i jego „filtrowania” powstaje według Strzemińskiego obraz człowieka, [...] takiego jakim on jest w wszystkich swoich odruchach sam wobec siebie. Ostateczną prawdą człowieka staje się w tym kontekście jego biologia.*

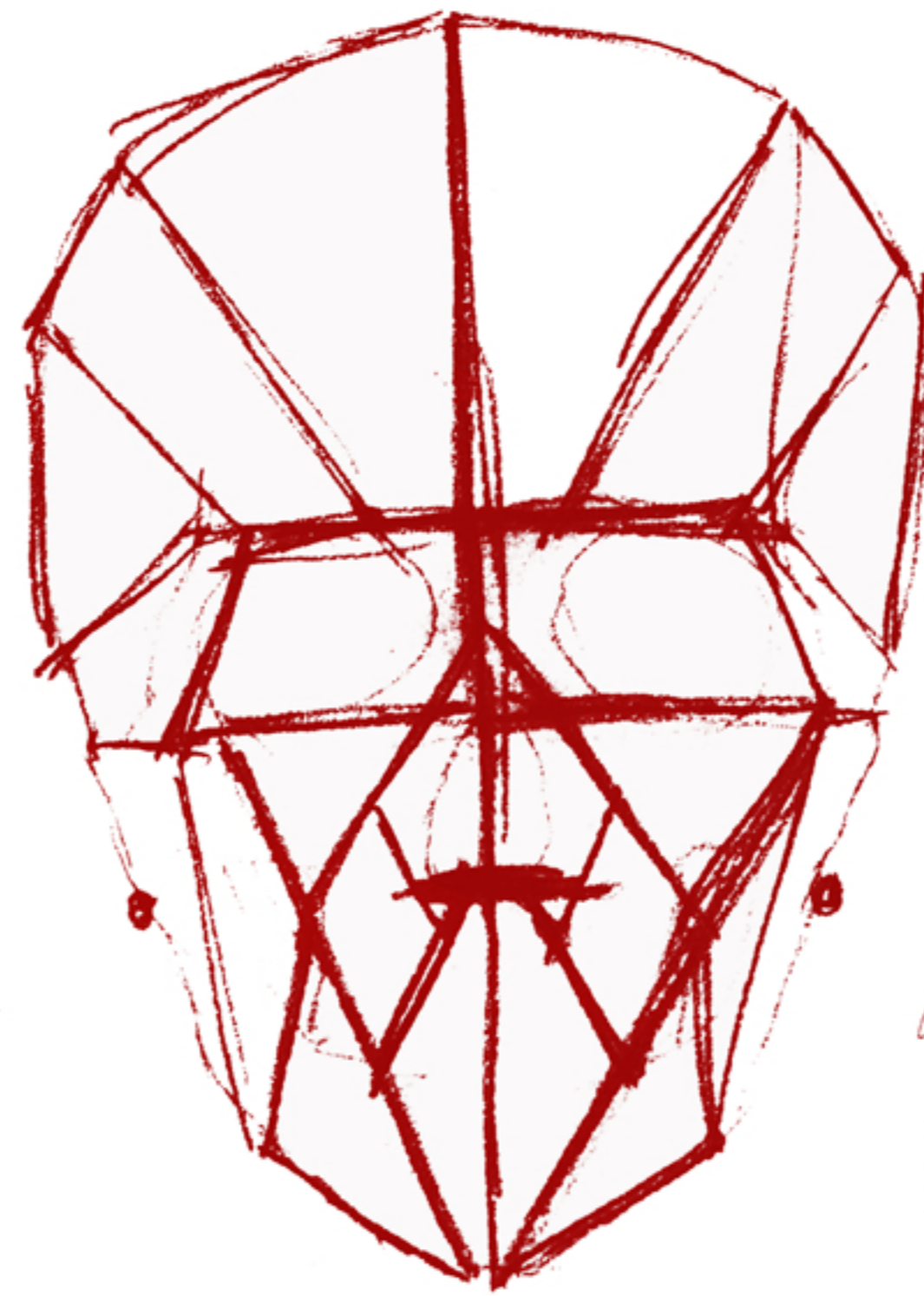
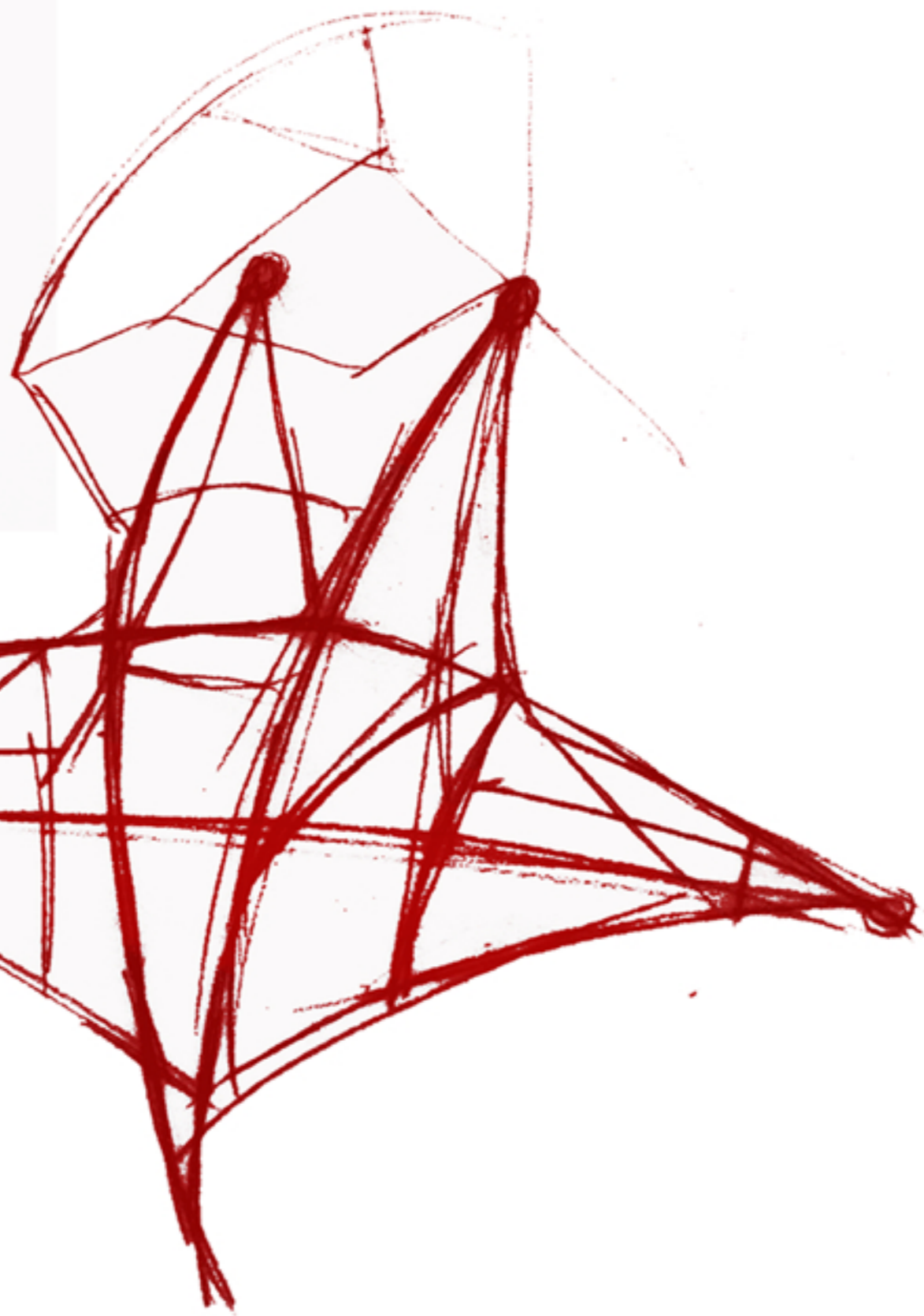
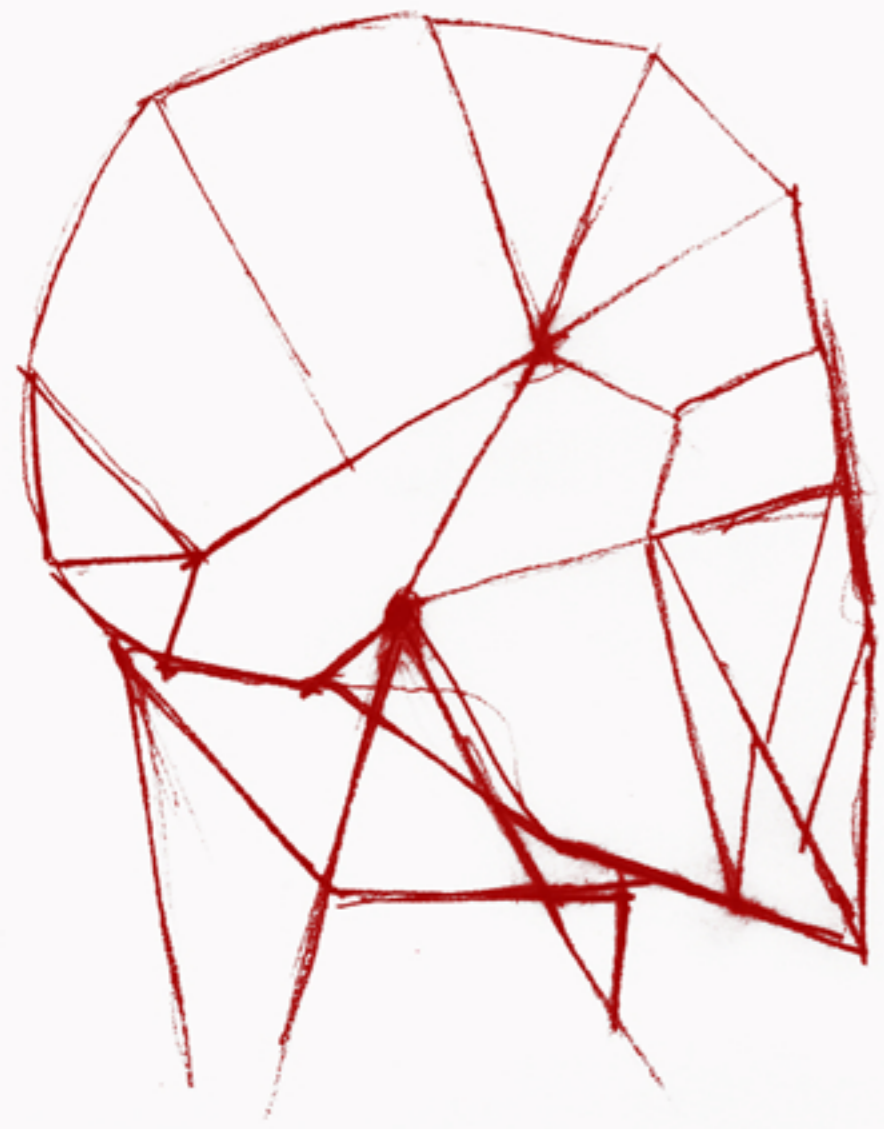
*Prawdą człowieka jest pulsujące tętnienie krwi i uchylający się wszelkiej kontroli nieskoordynowany bieg drgań i kojarzeń, pozbawionych związku i wylaniających się z nieregularnego, ciągłego rytmu i falowań biologicznych. [...] Rzeczywistością człowieka, ostatnią prawdą i podstawą jego bytu jest tętno krwi [...] biologiczna linia odnosi się do prapoczątku życia.”*





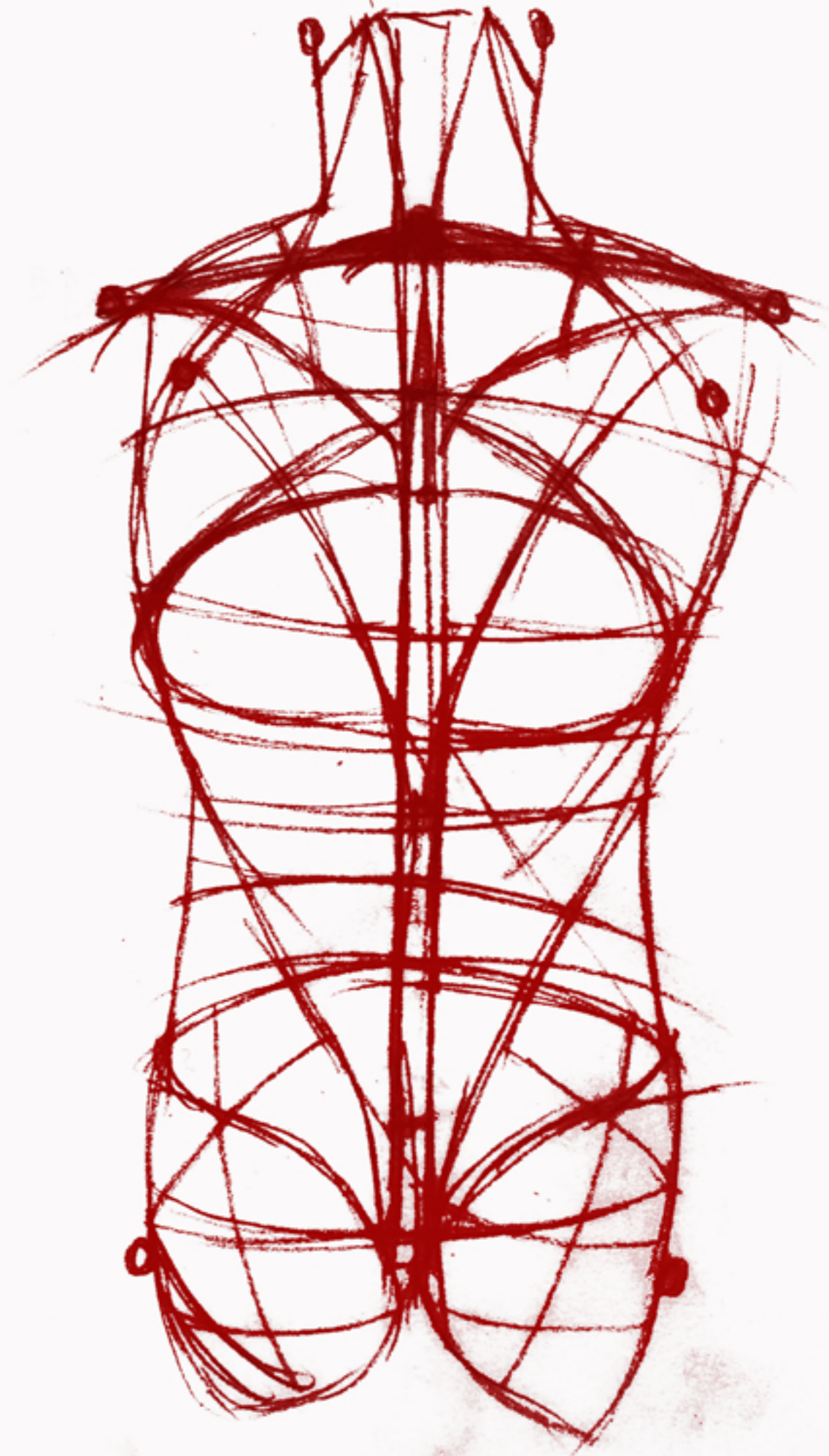
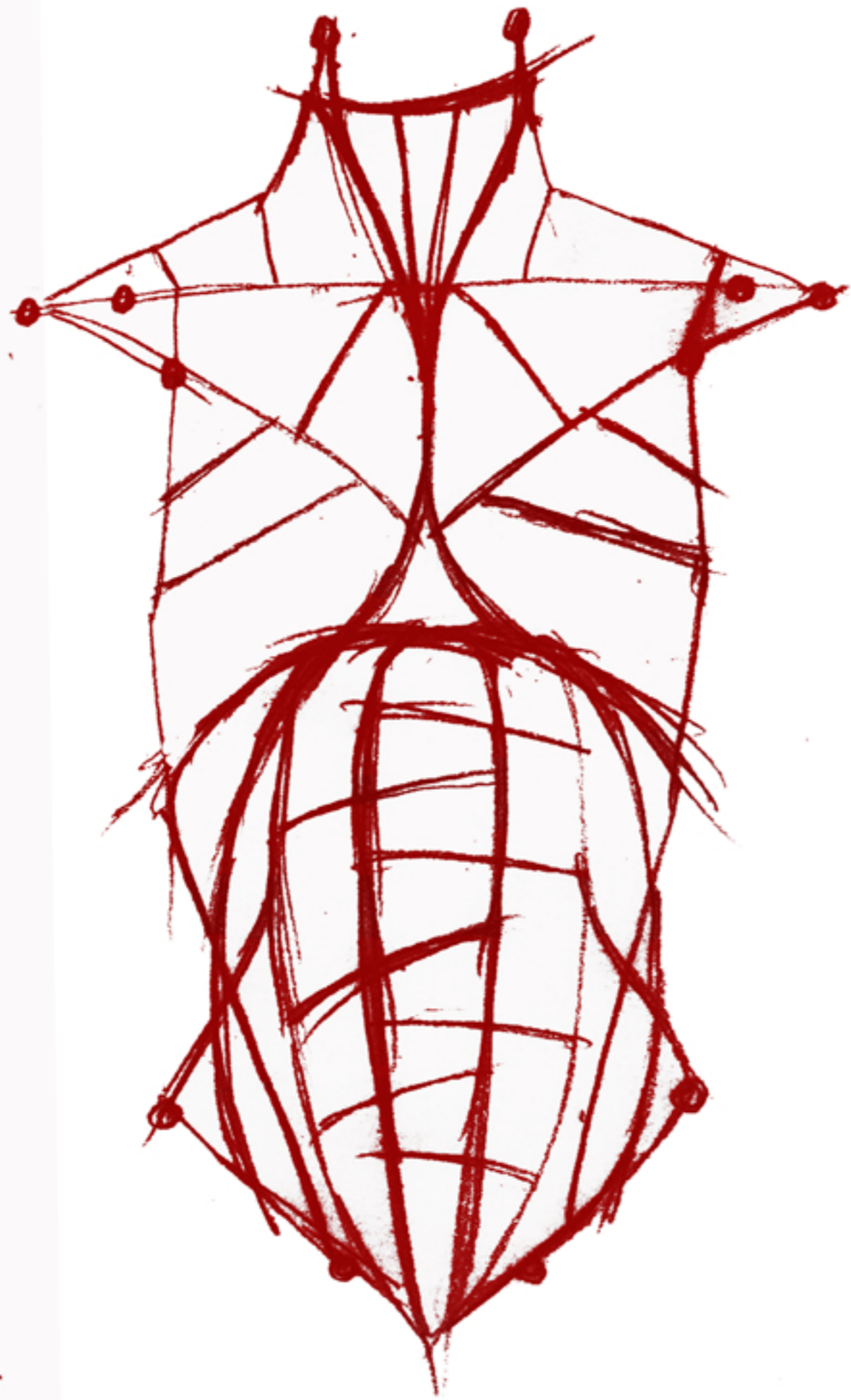
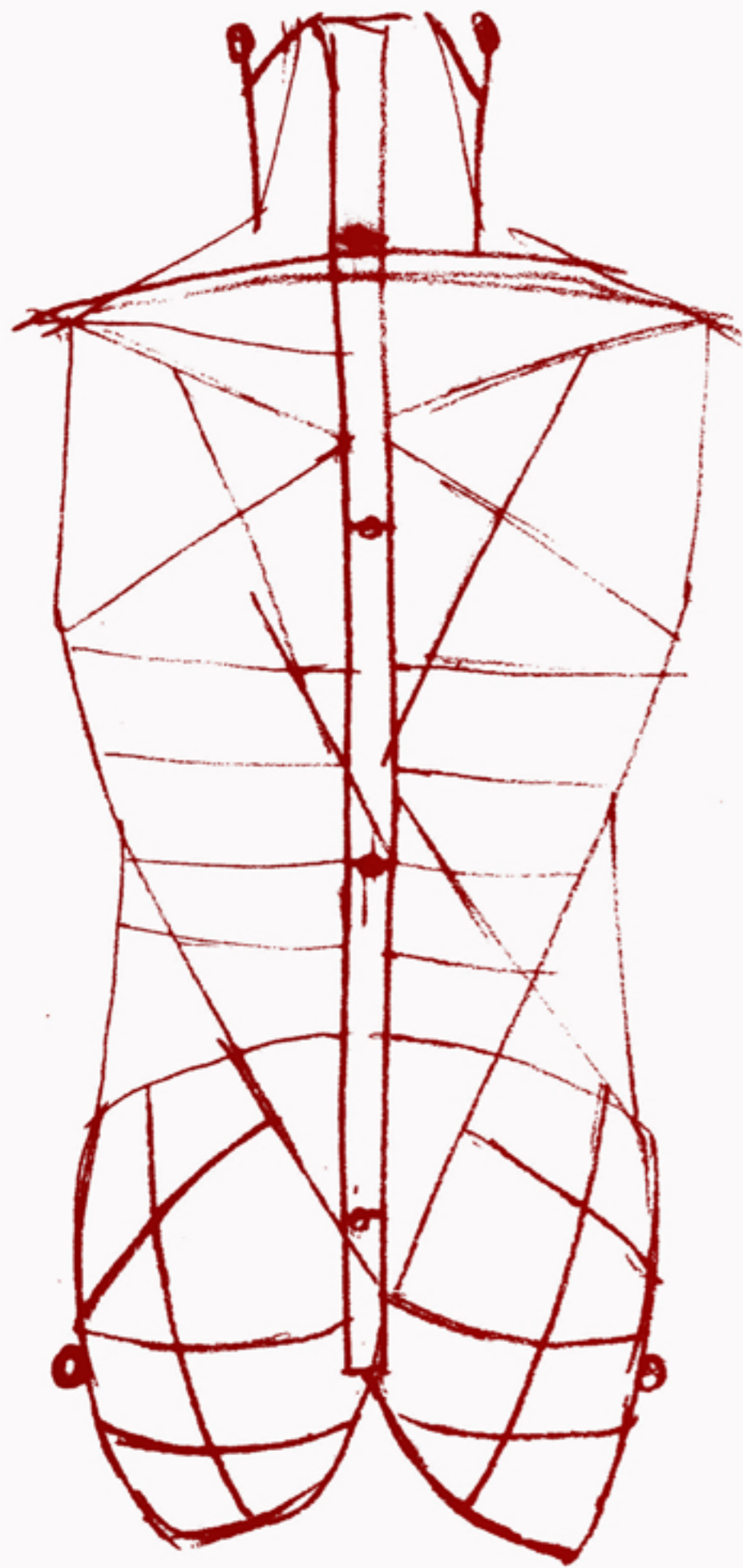


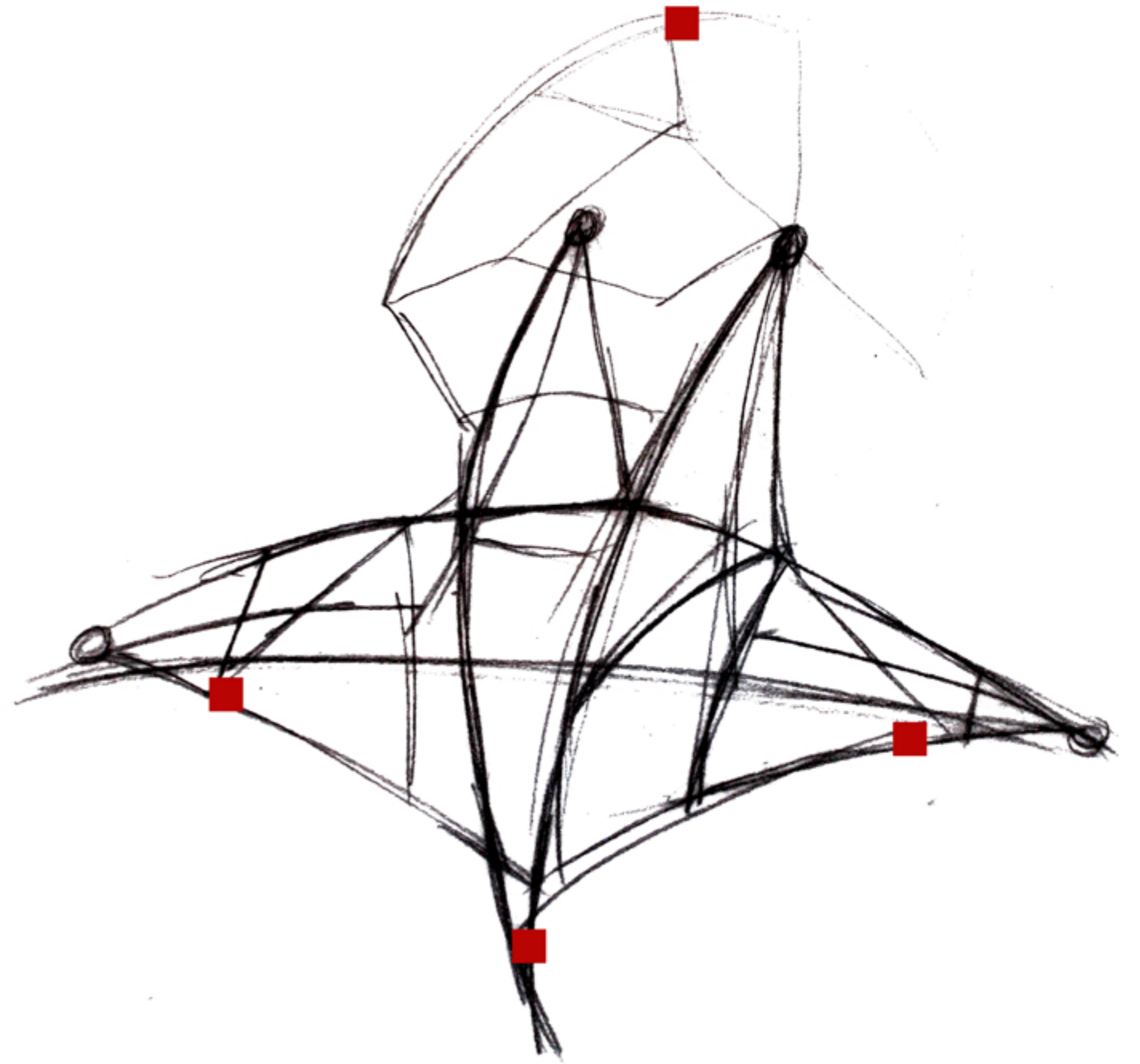
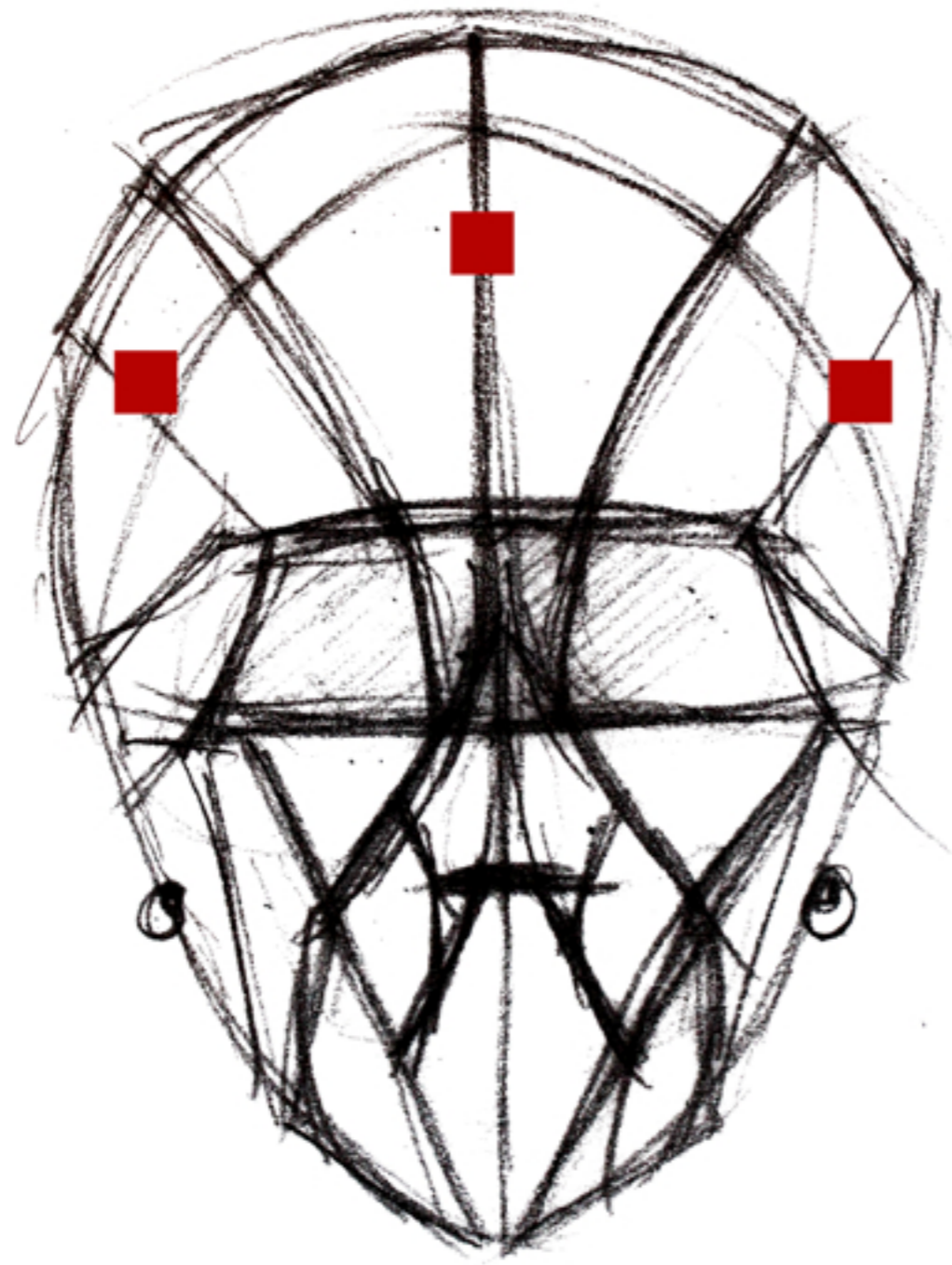
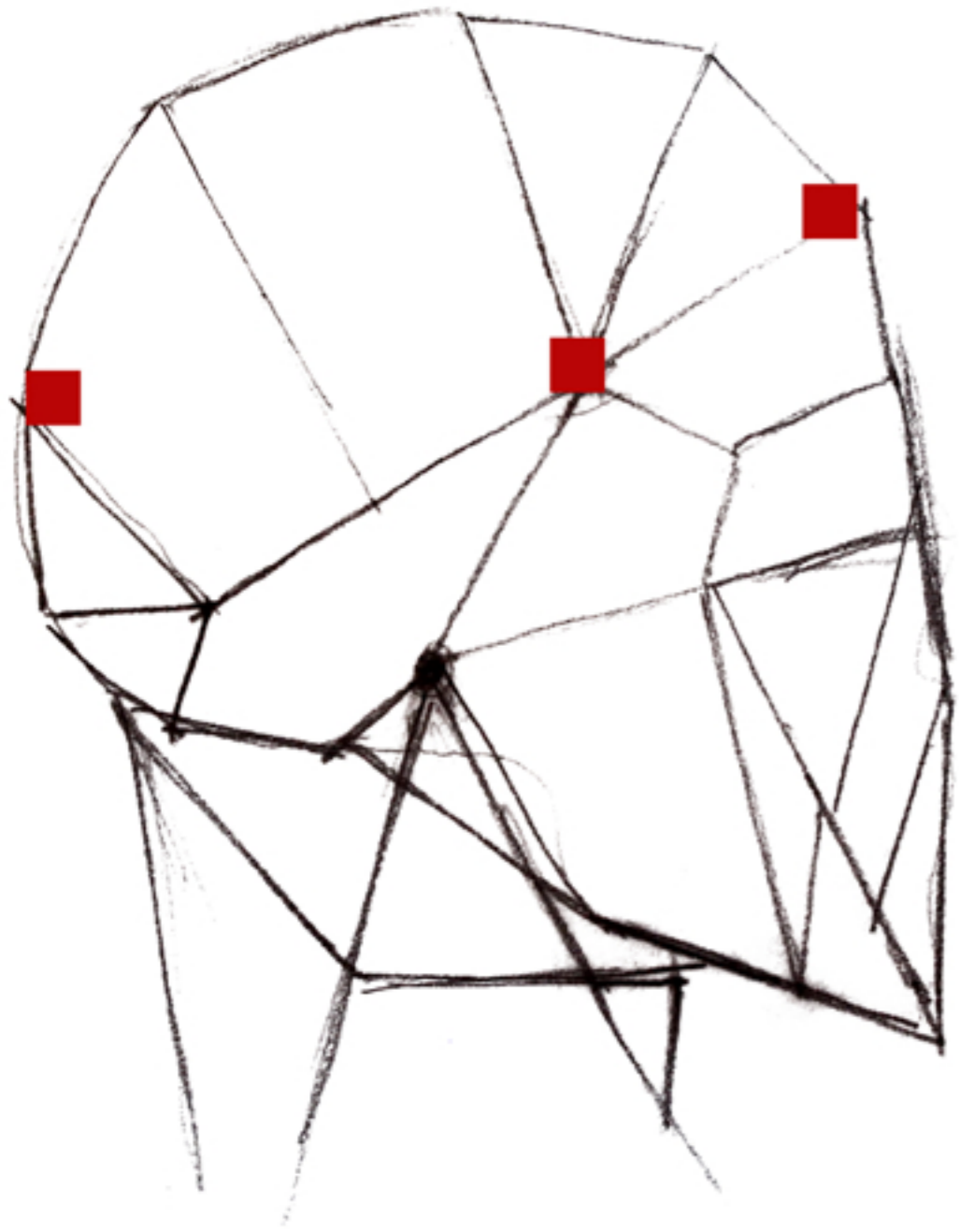




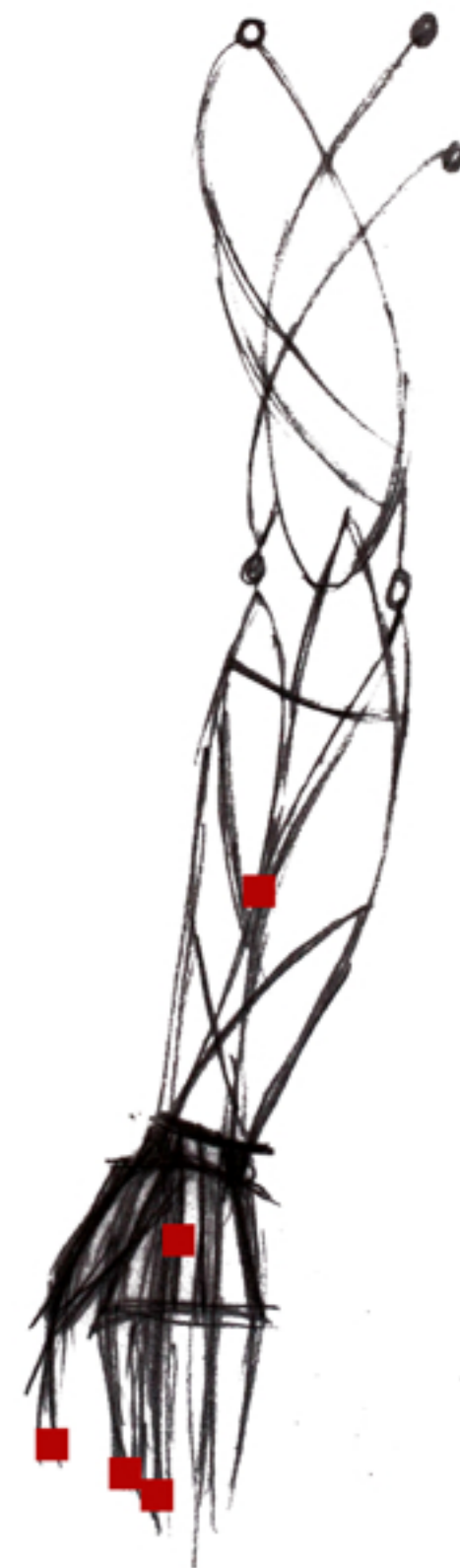
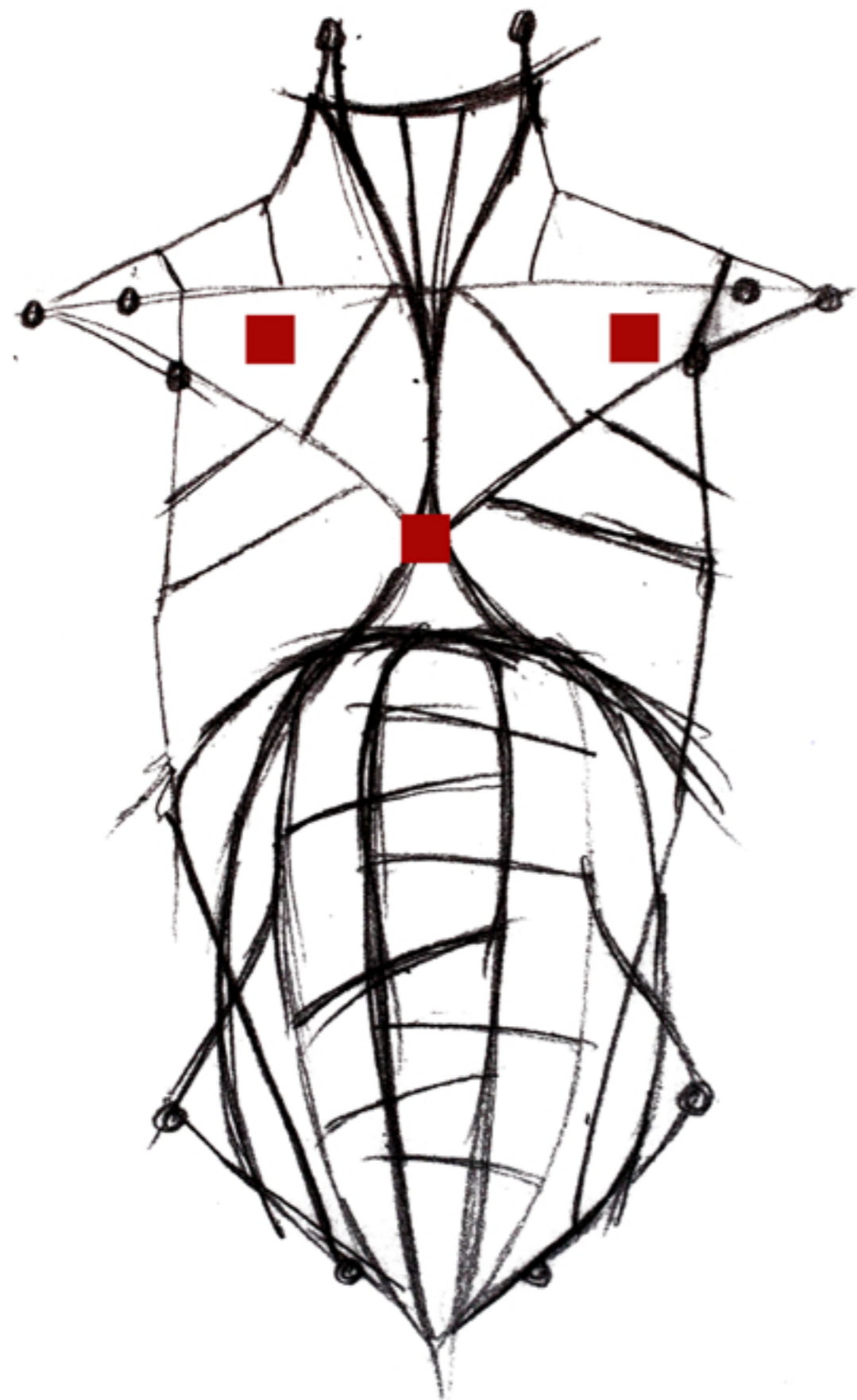
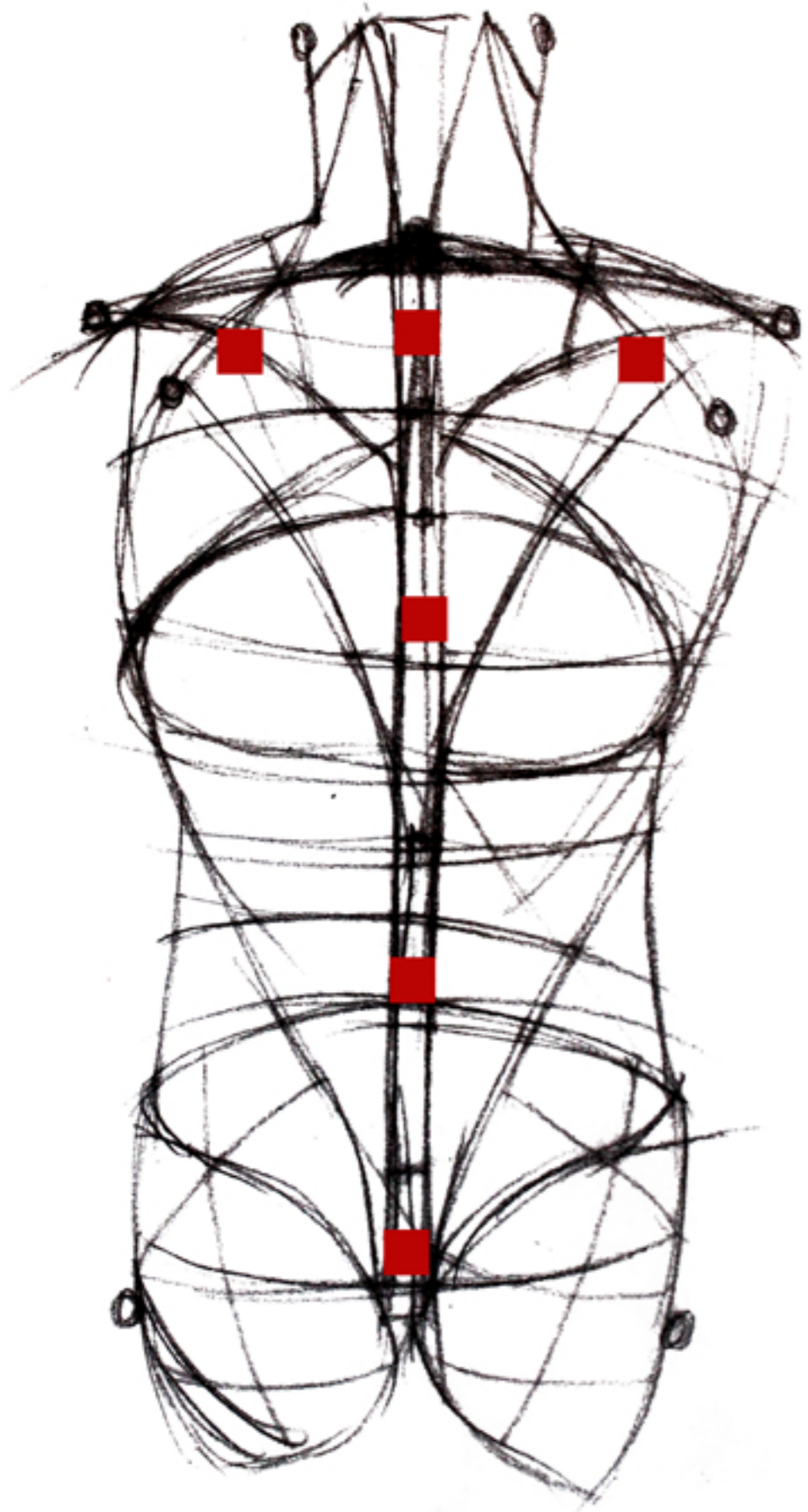


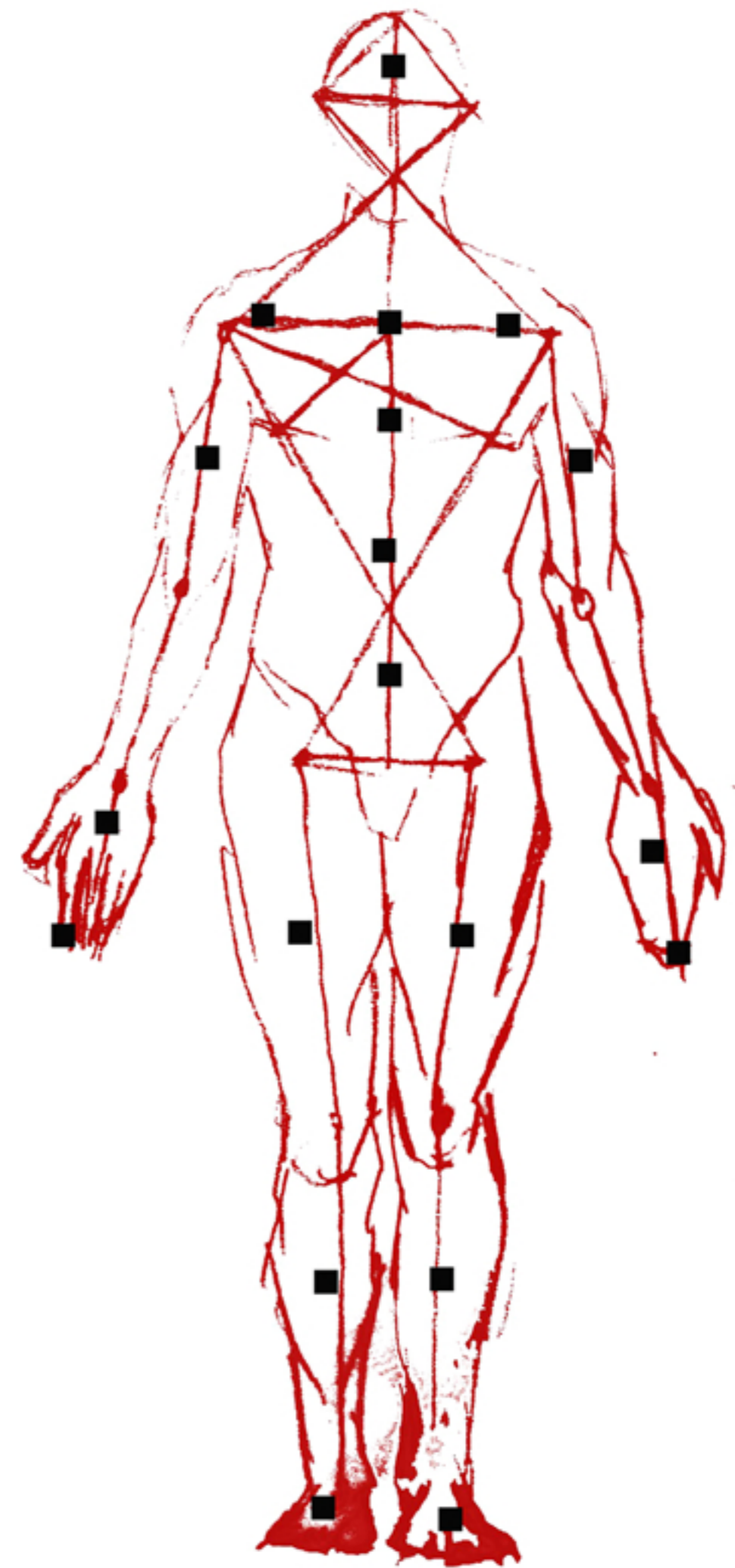
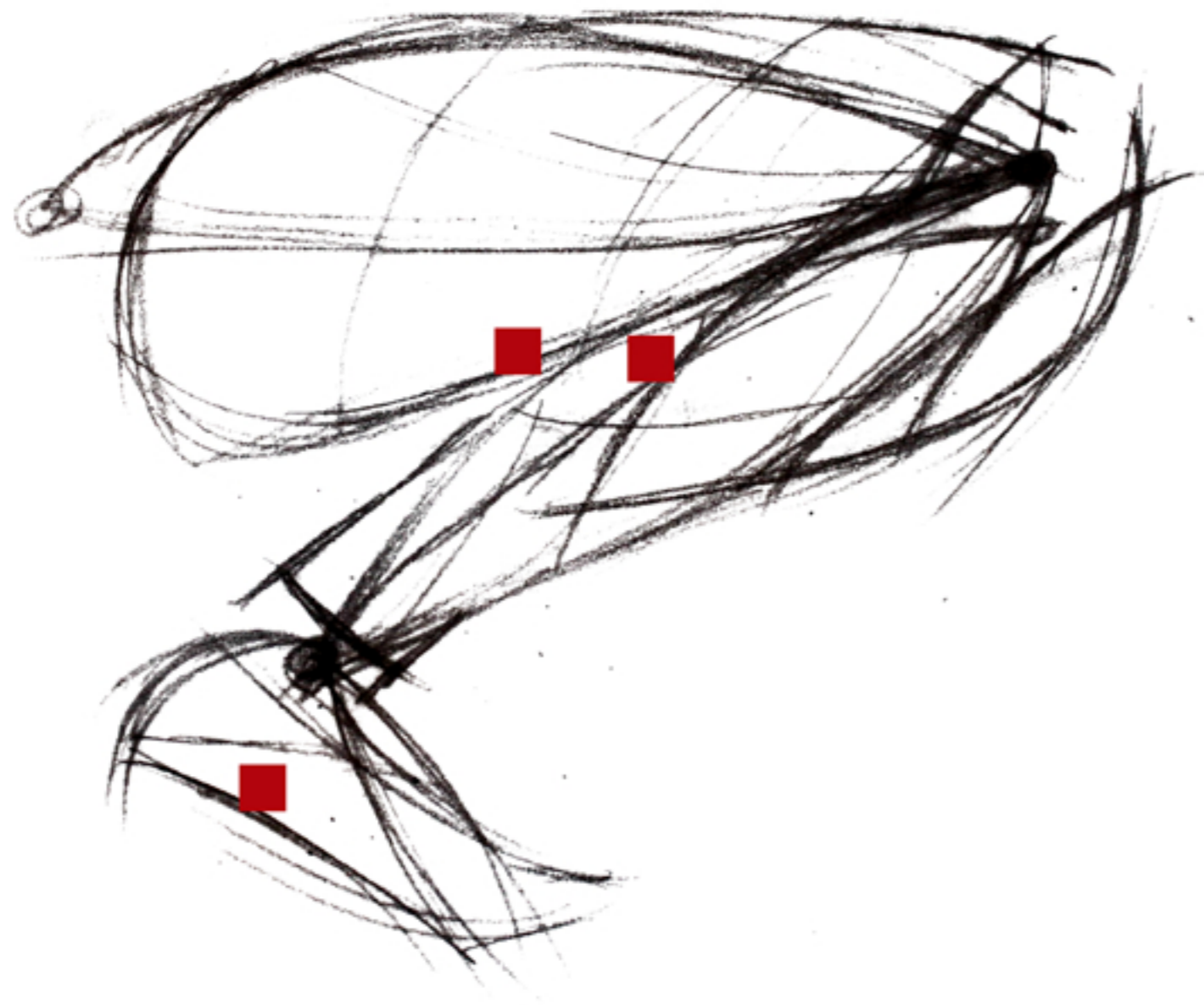




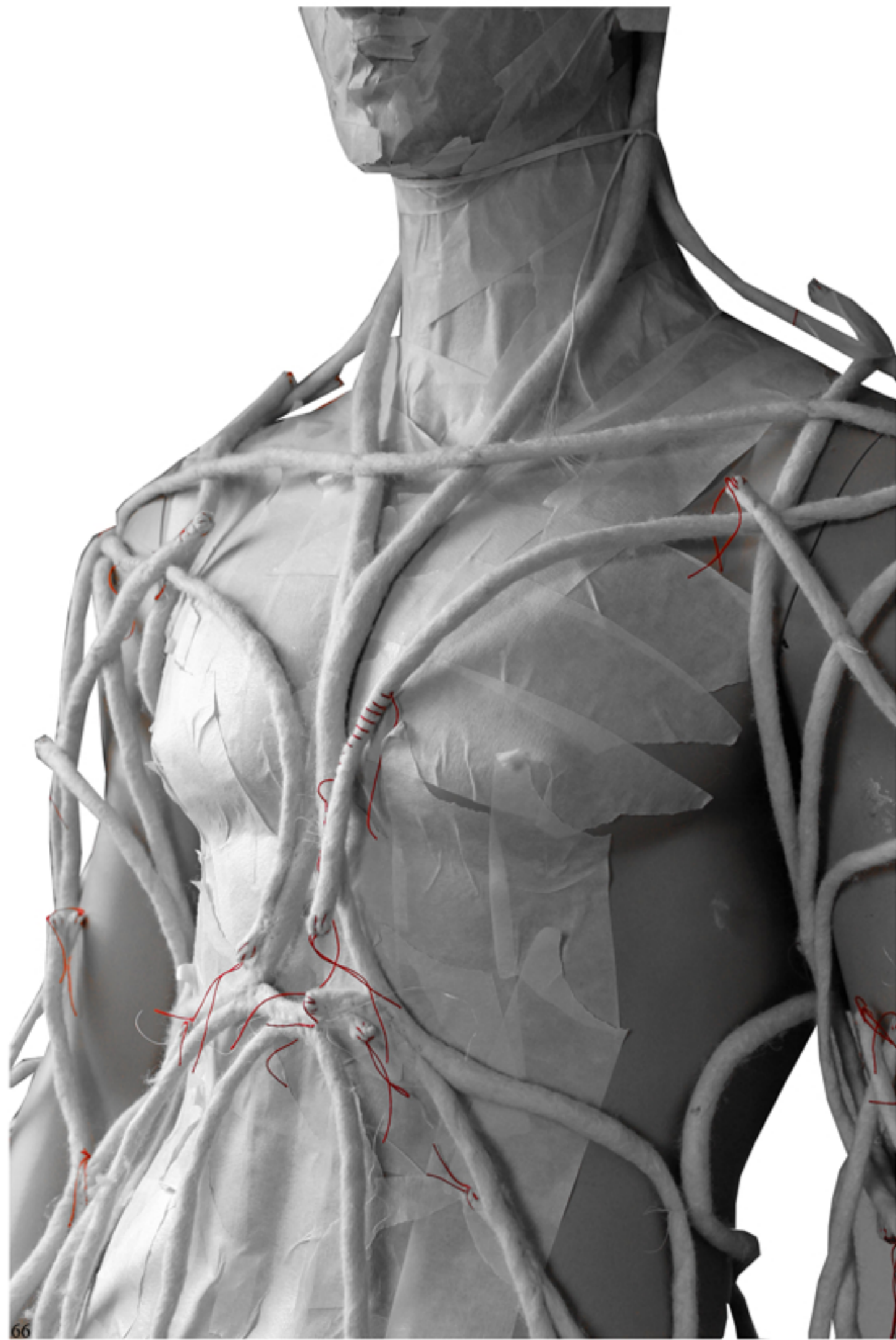


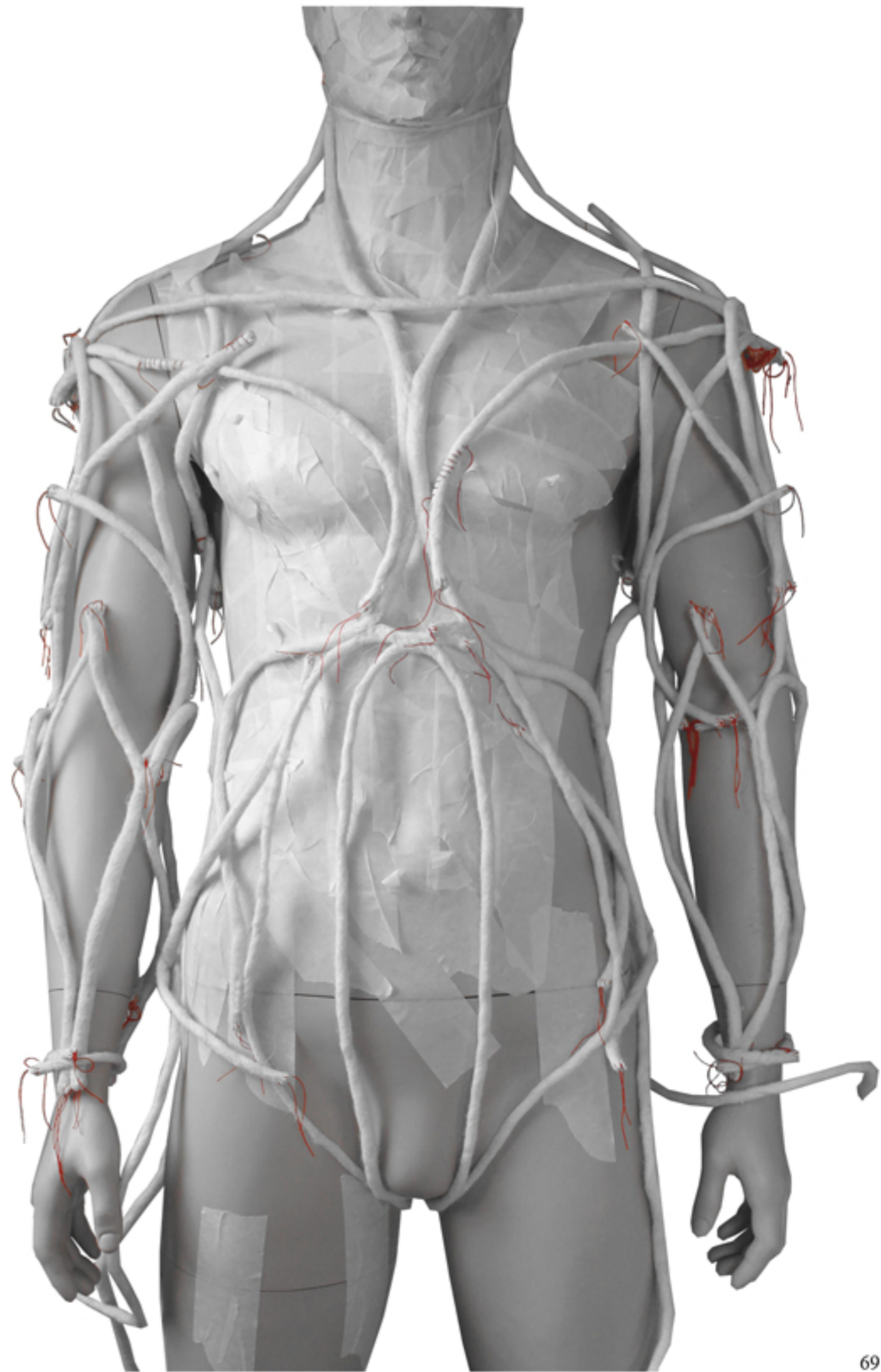
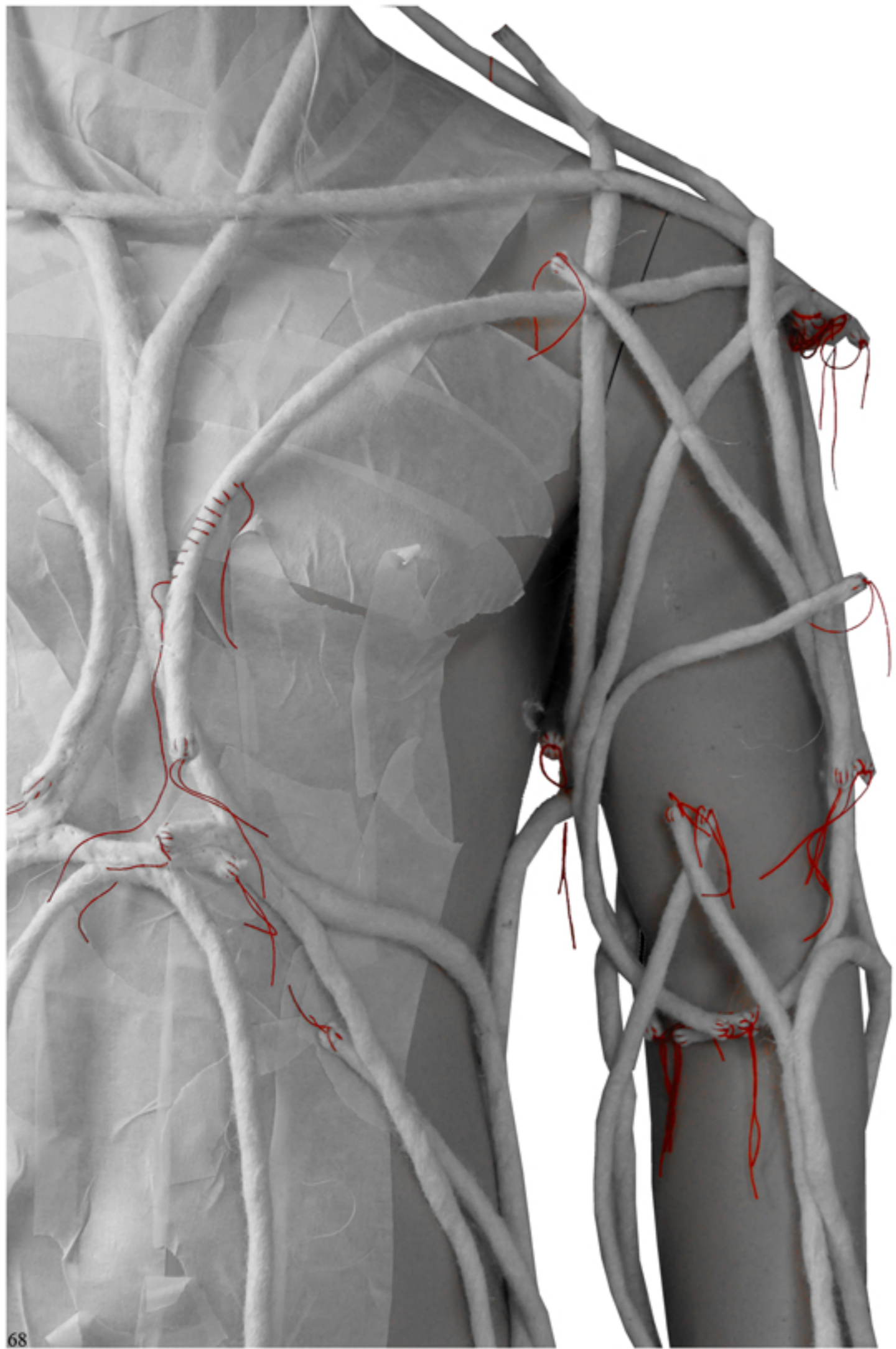
Oznaczenia punktów, w których powinny znaleźć się magnesy.

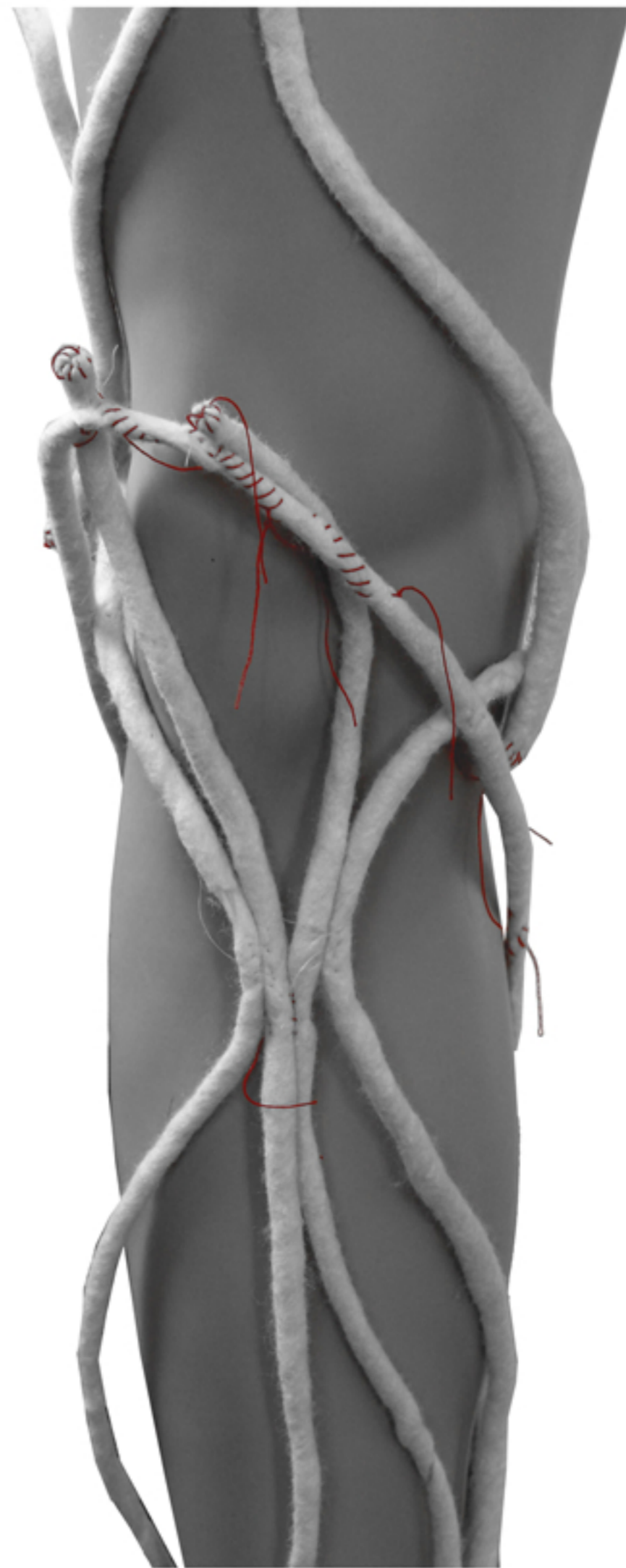
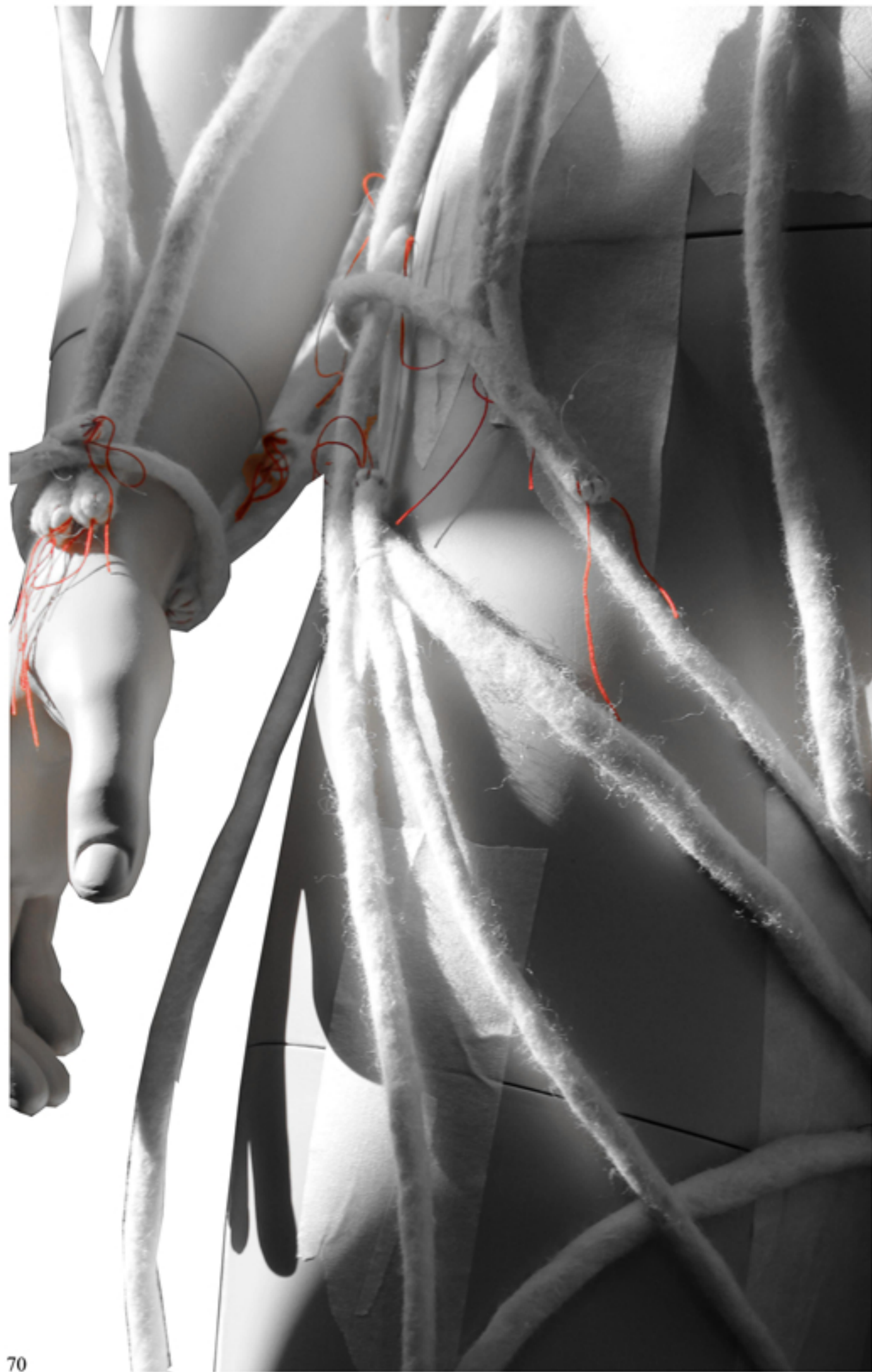




Punkty umieszczenia magnesów w kostiumie animatora







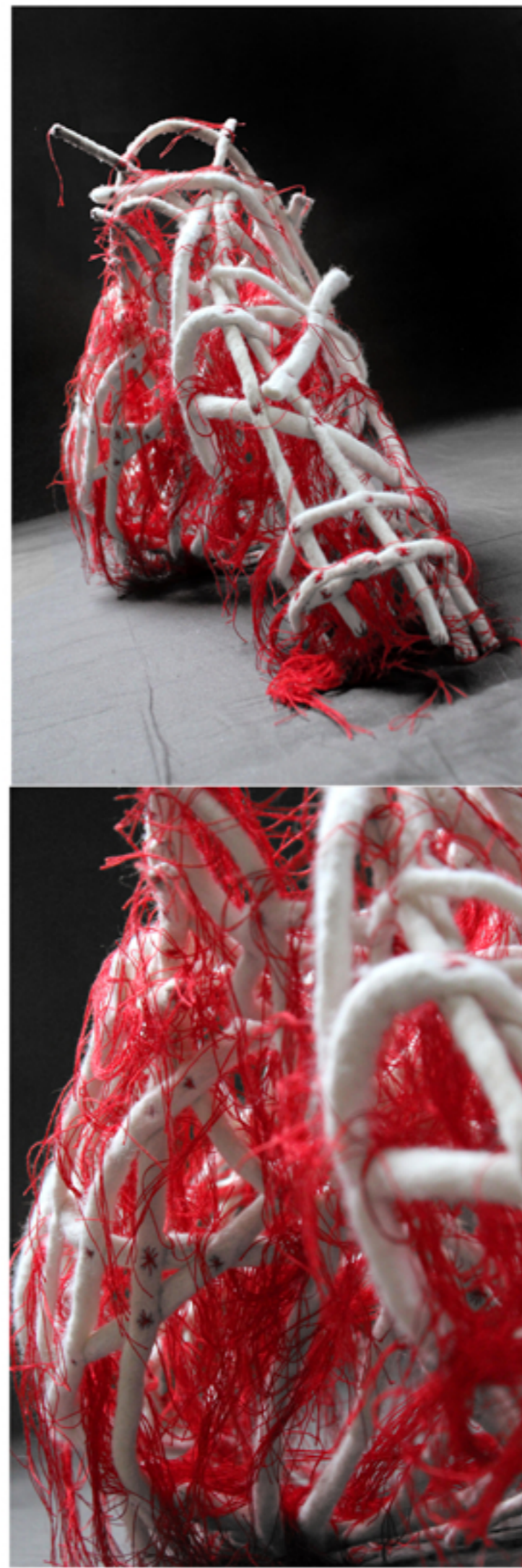


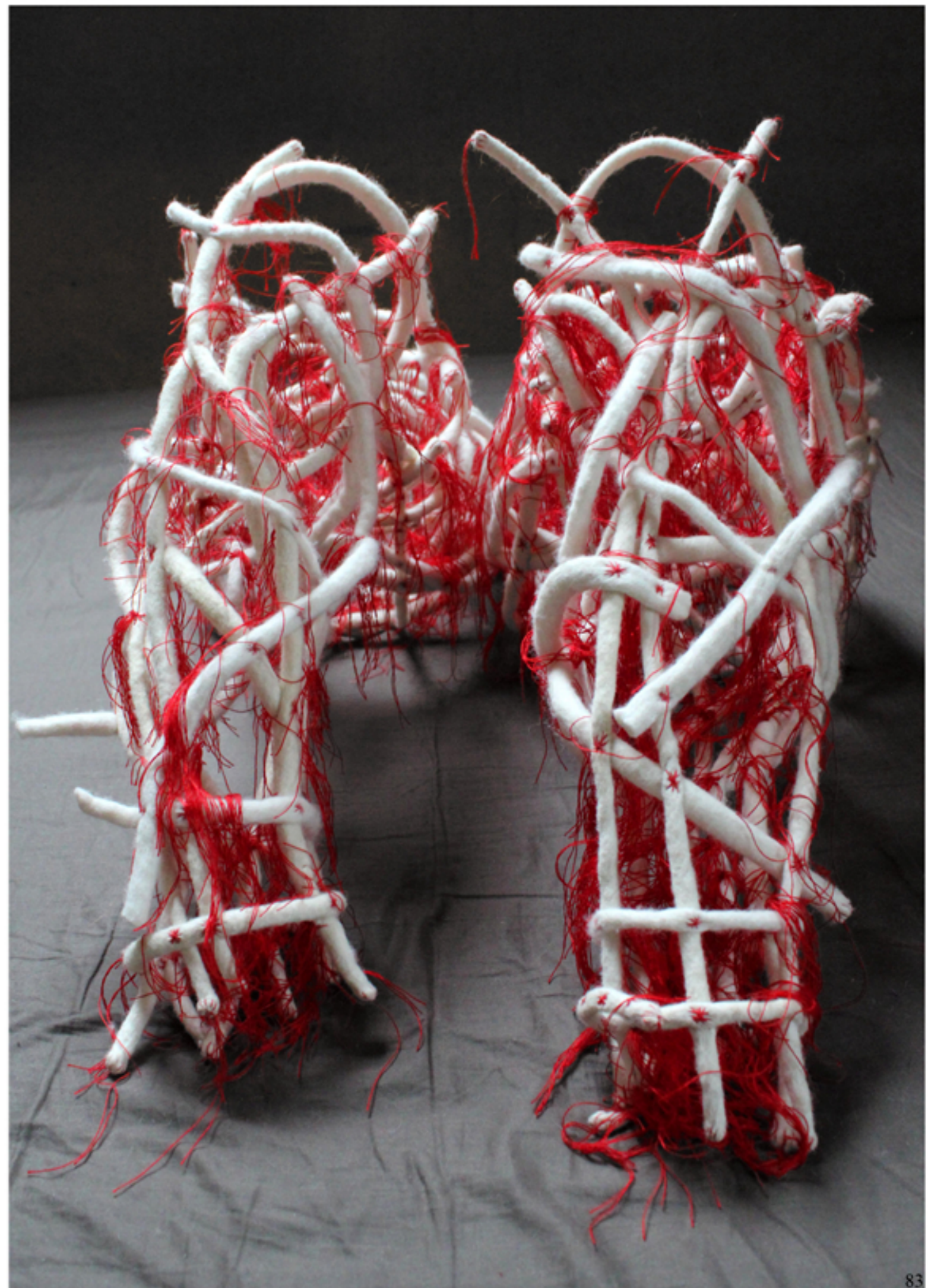


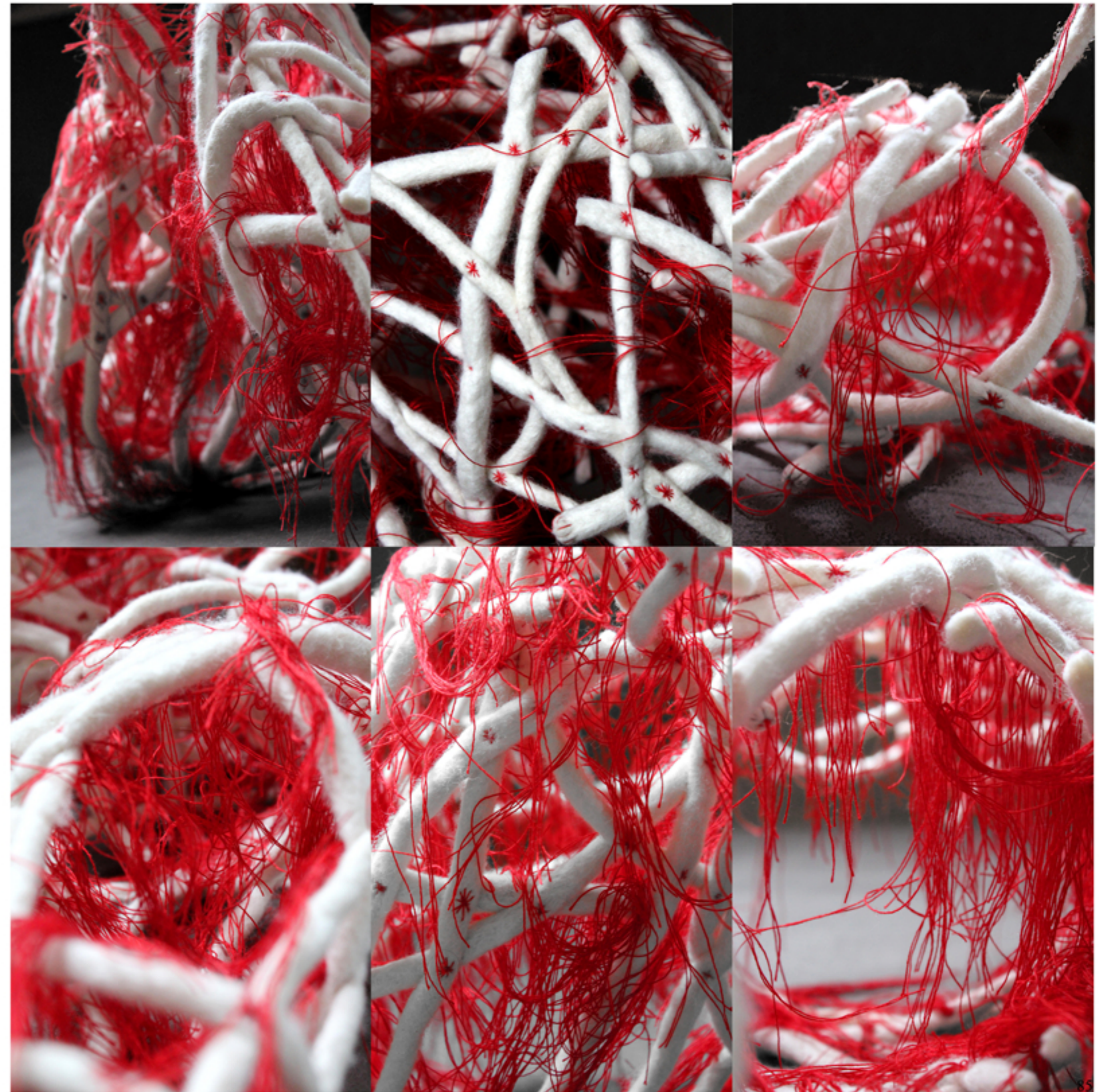








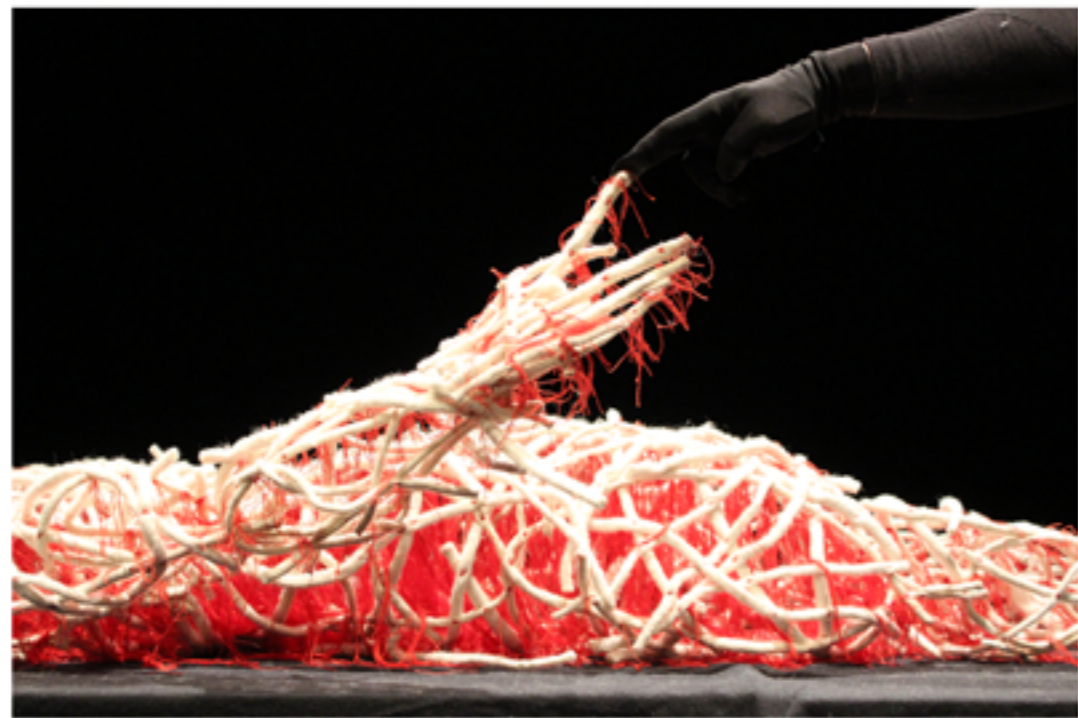
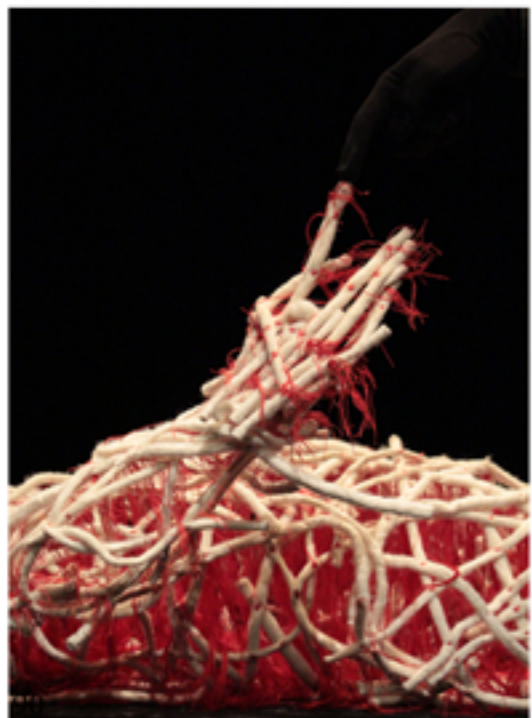


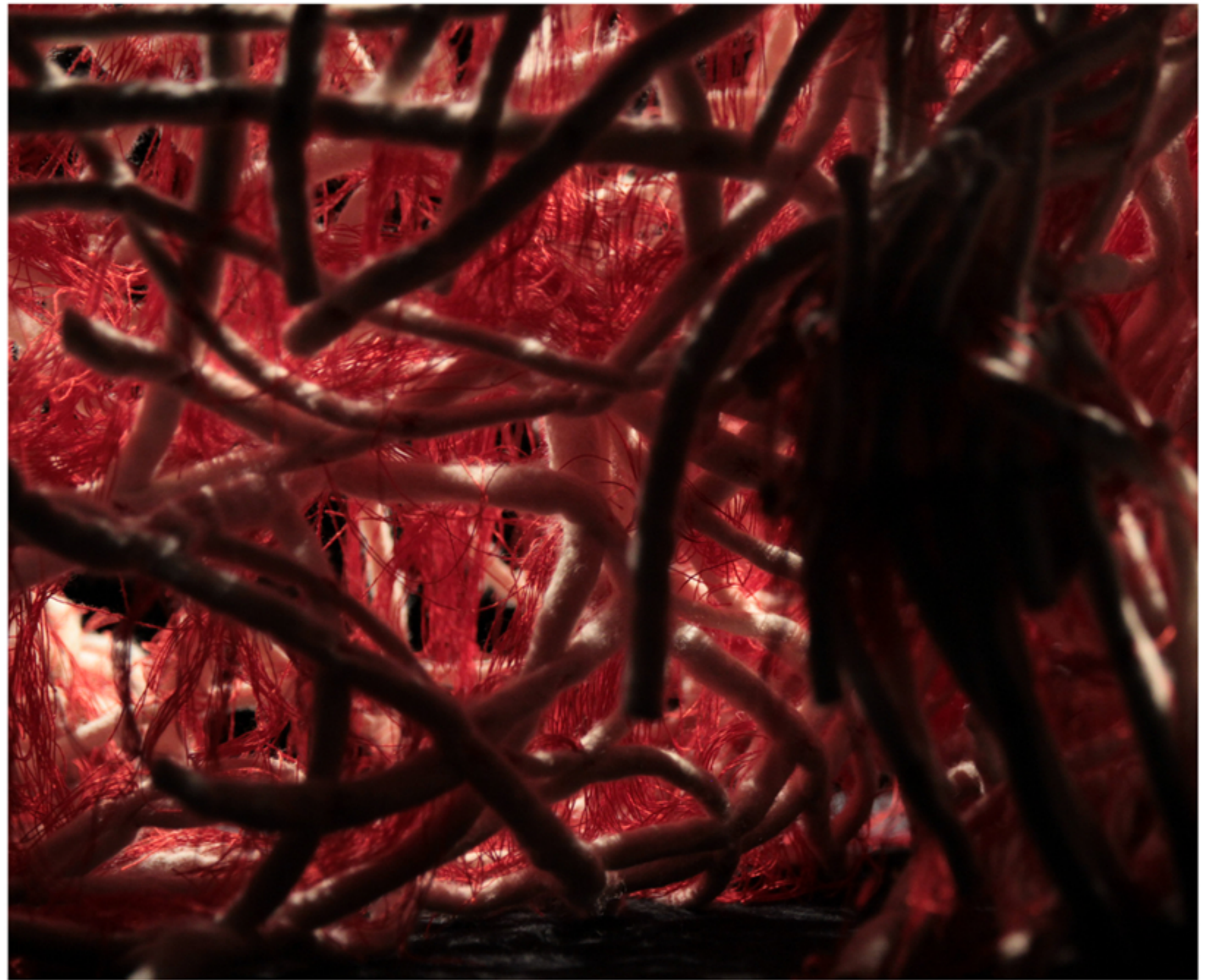


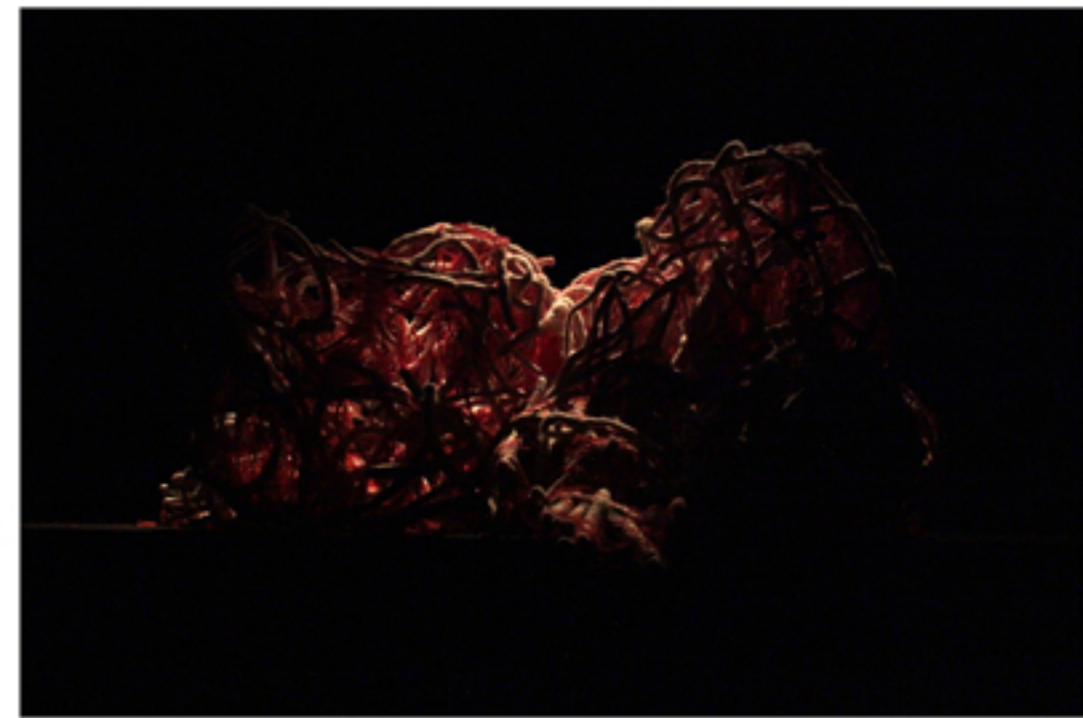
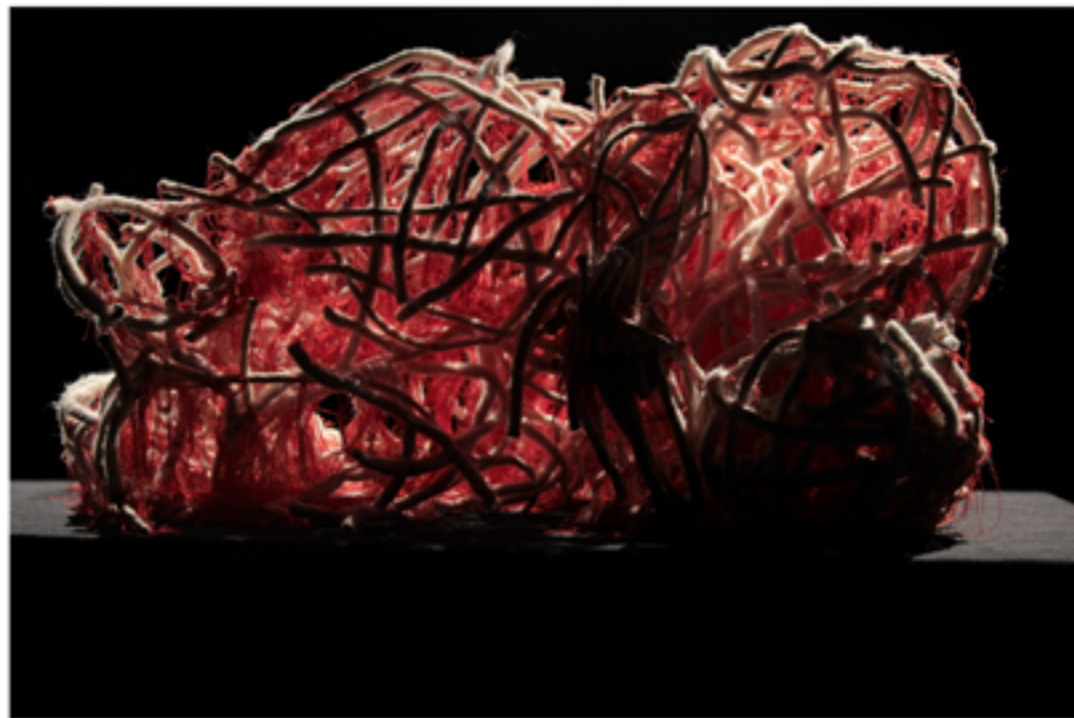
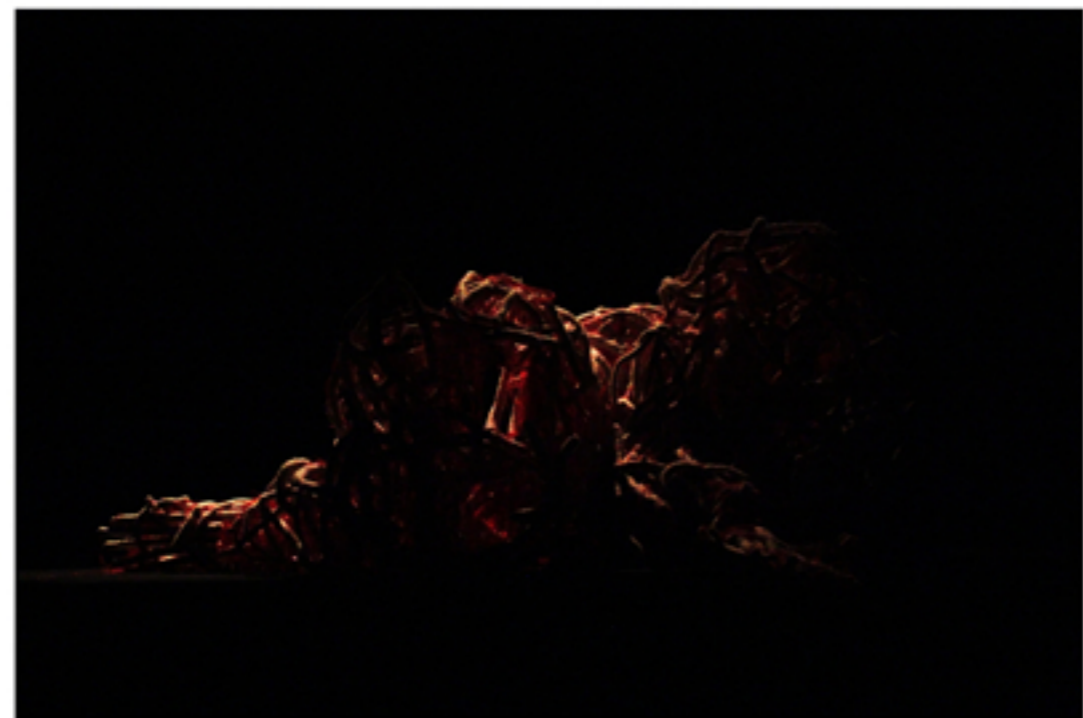
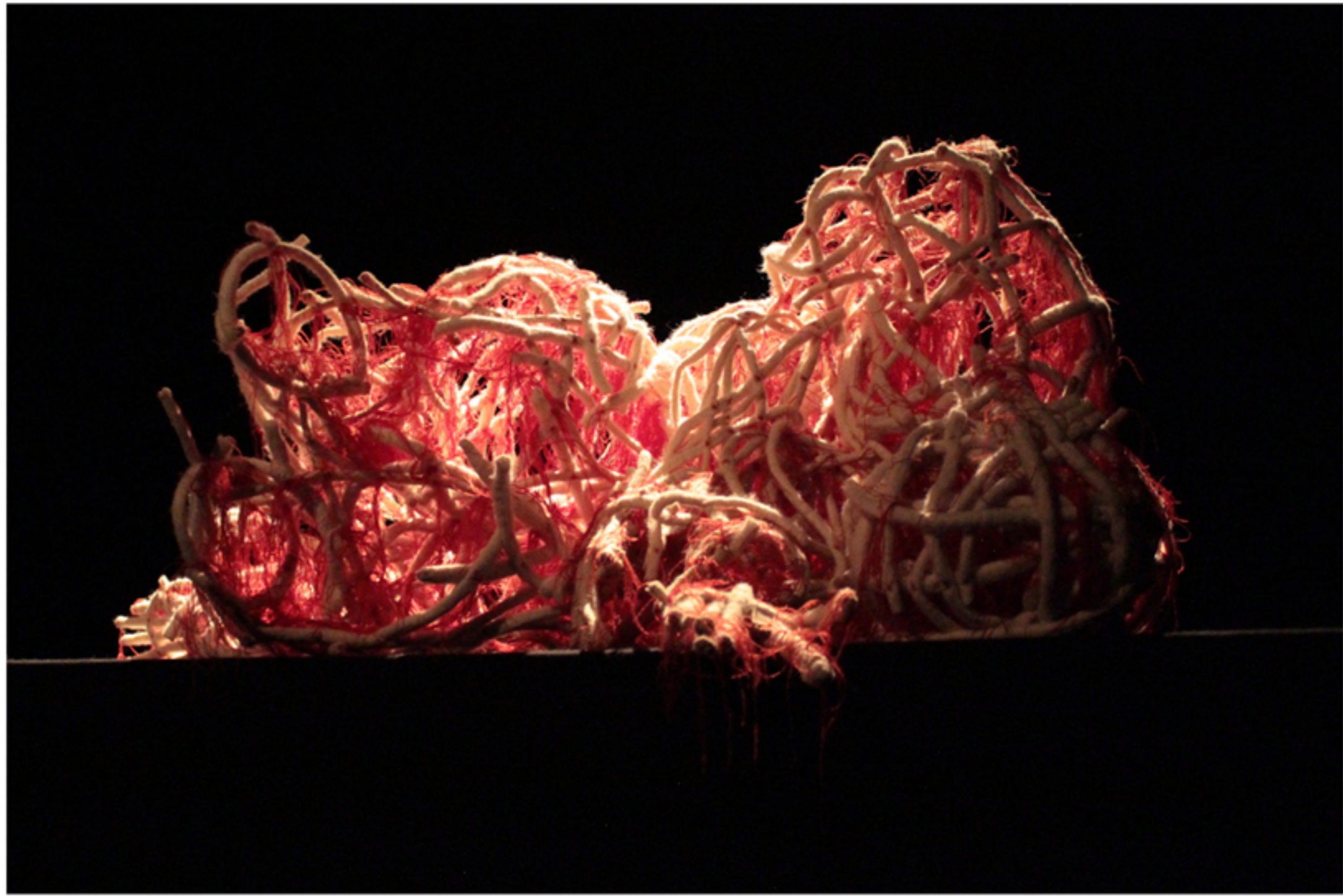
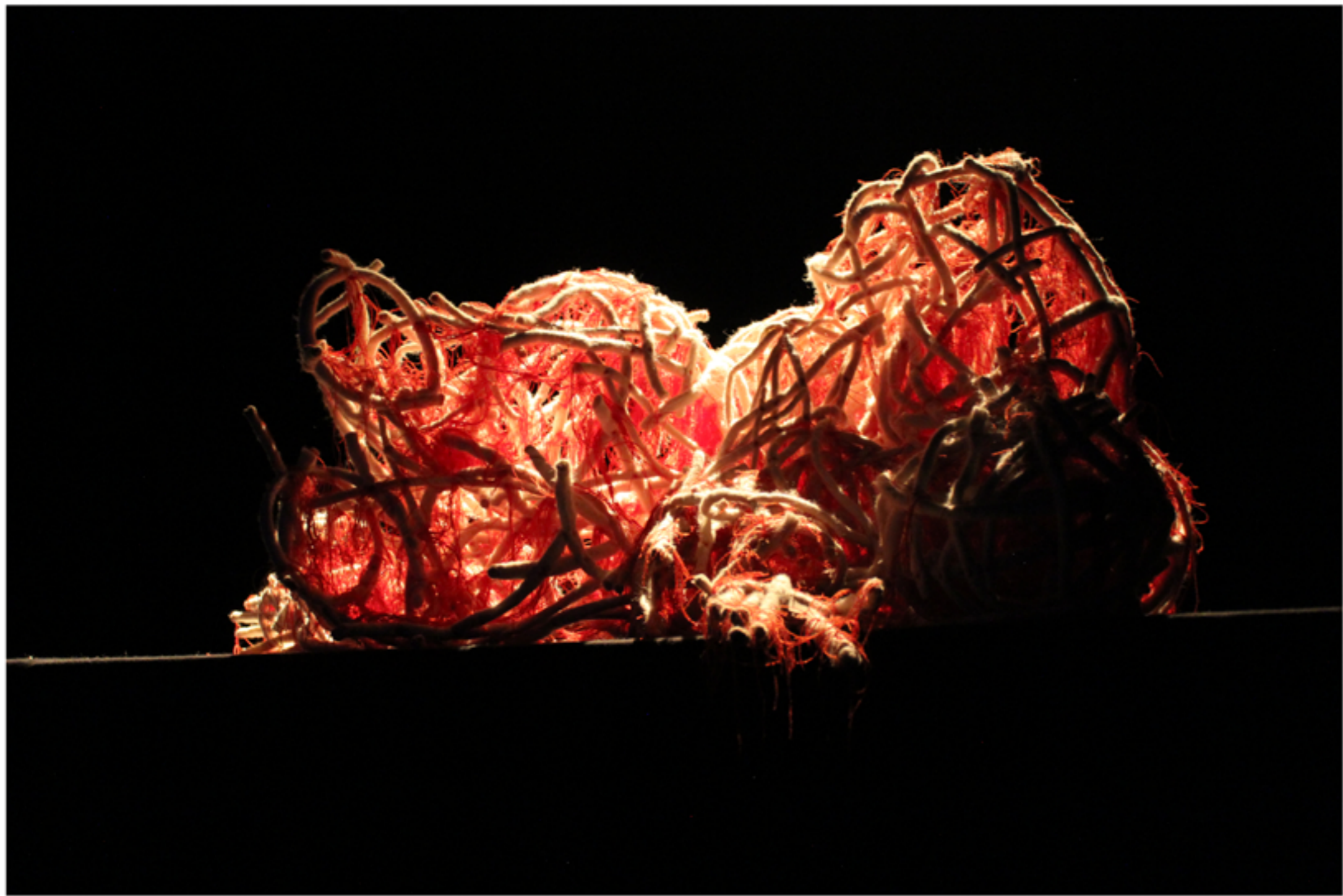


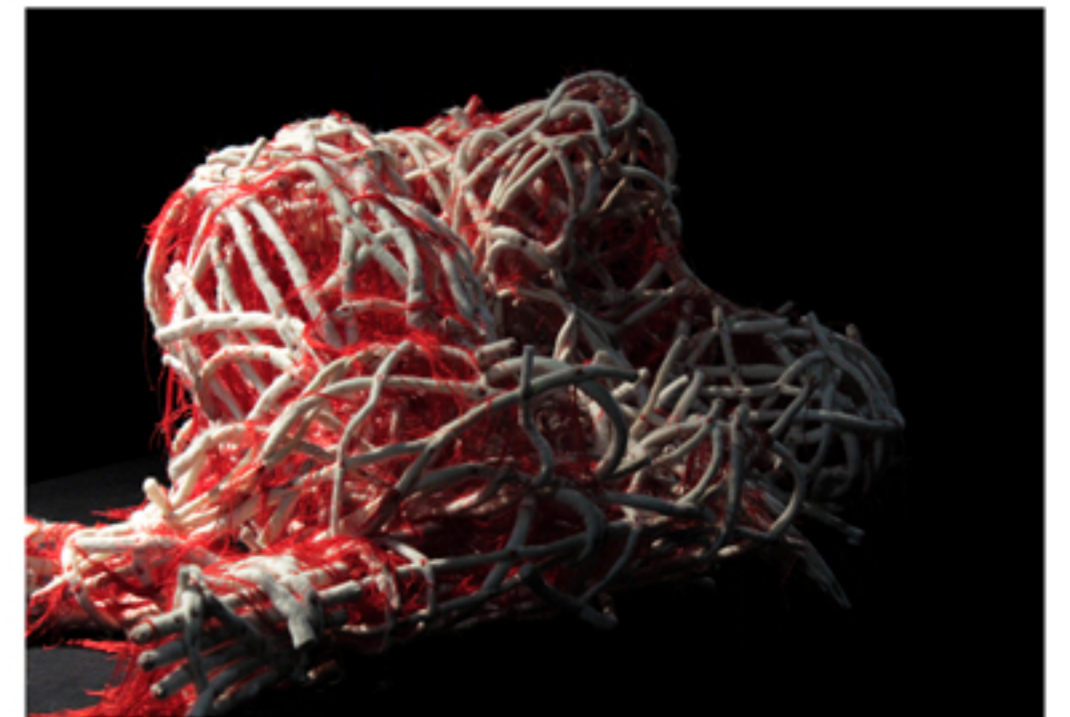
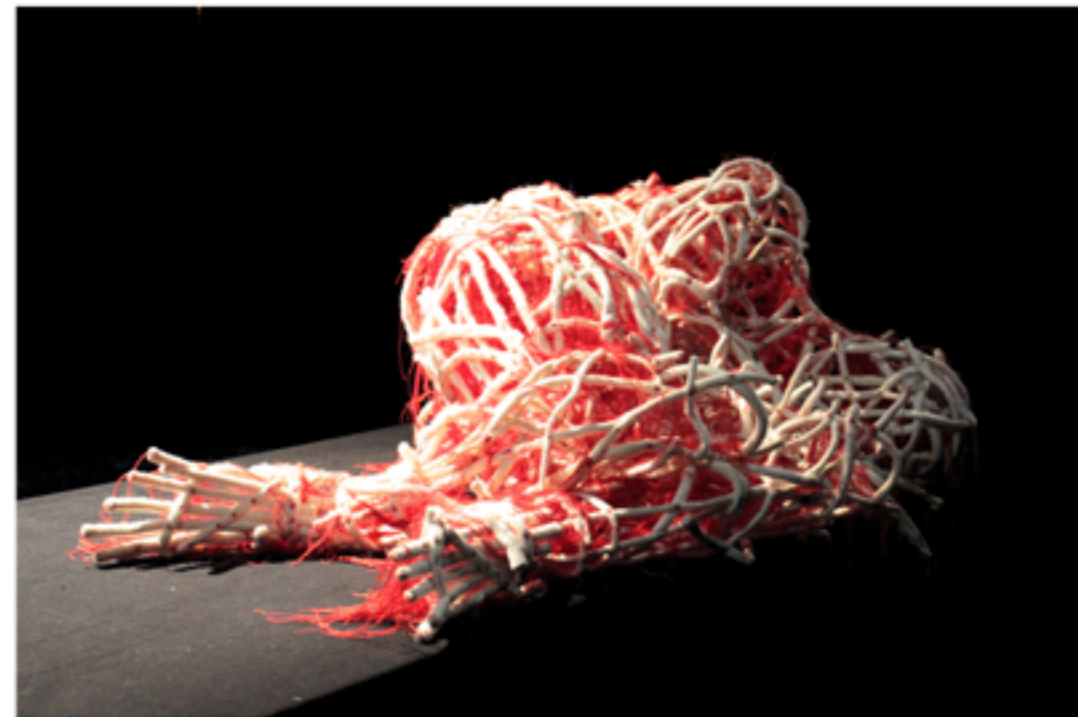
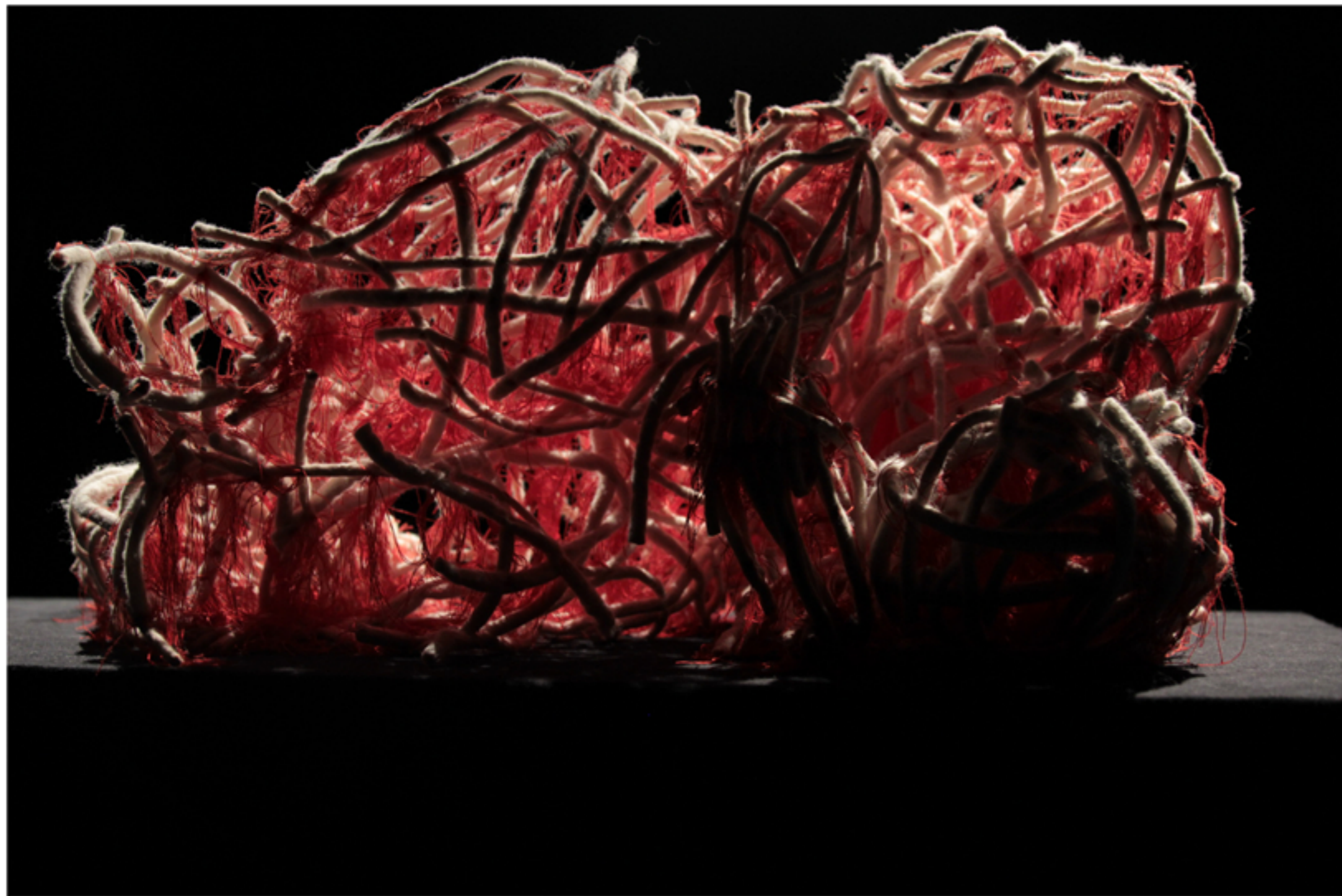


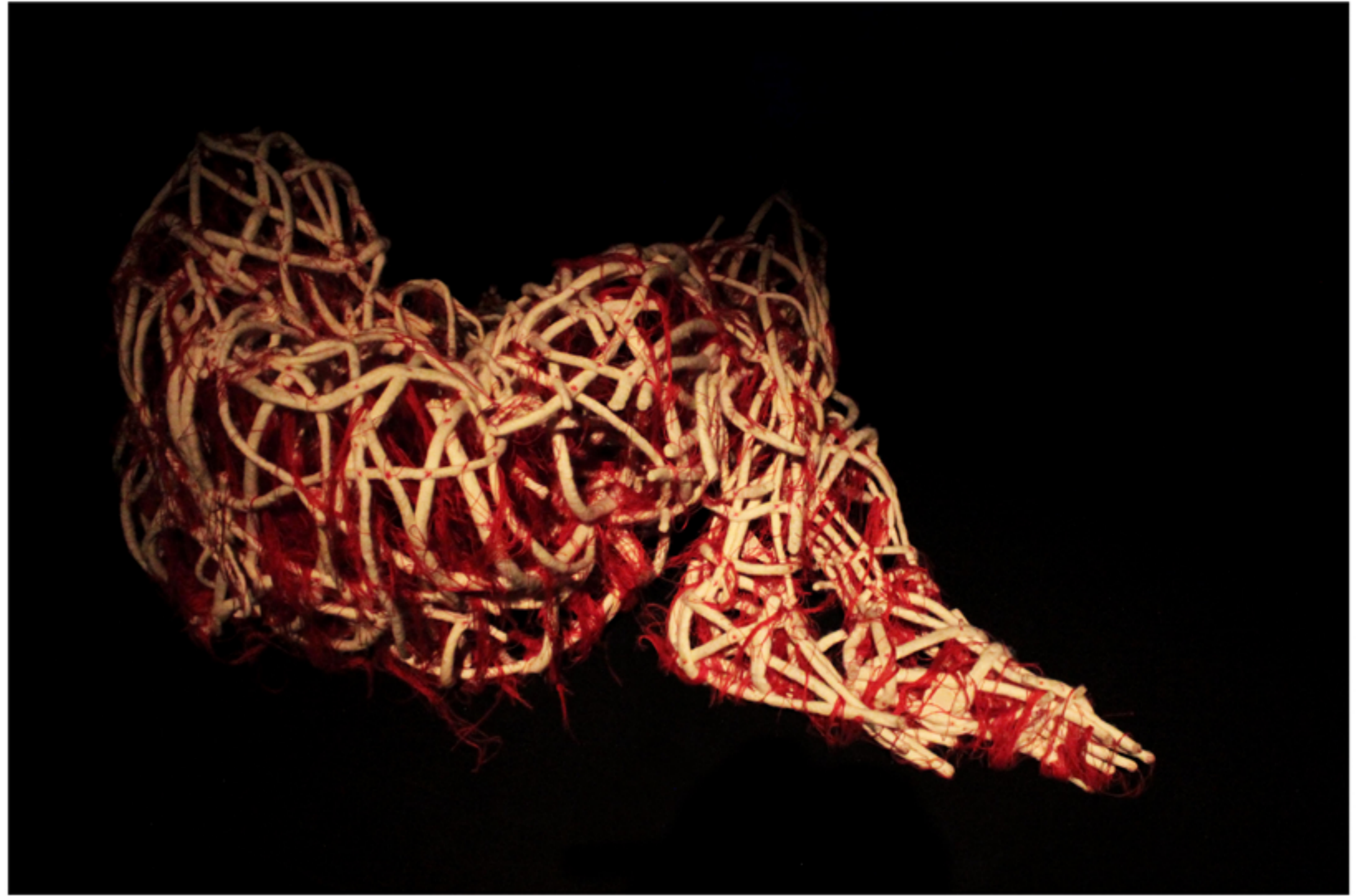












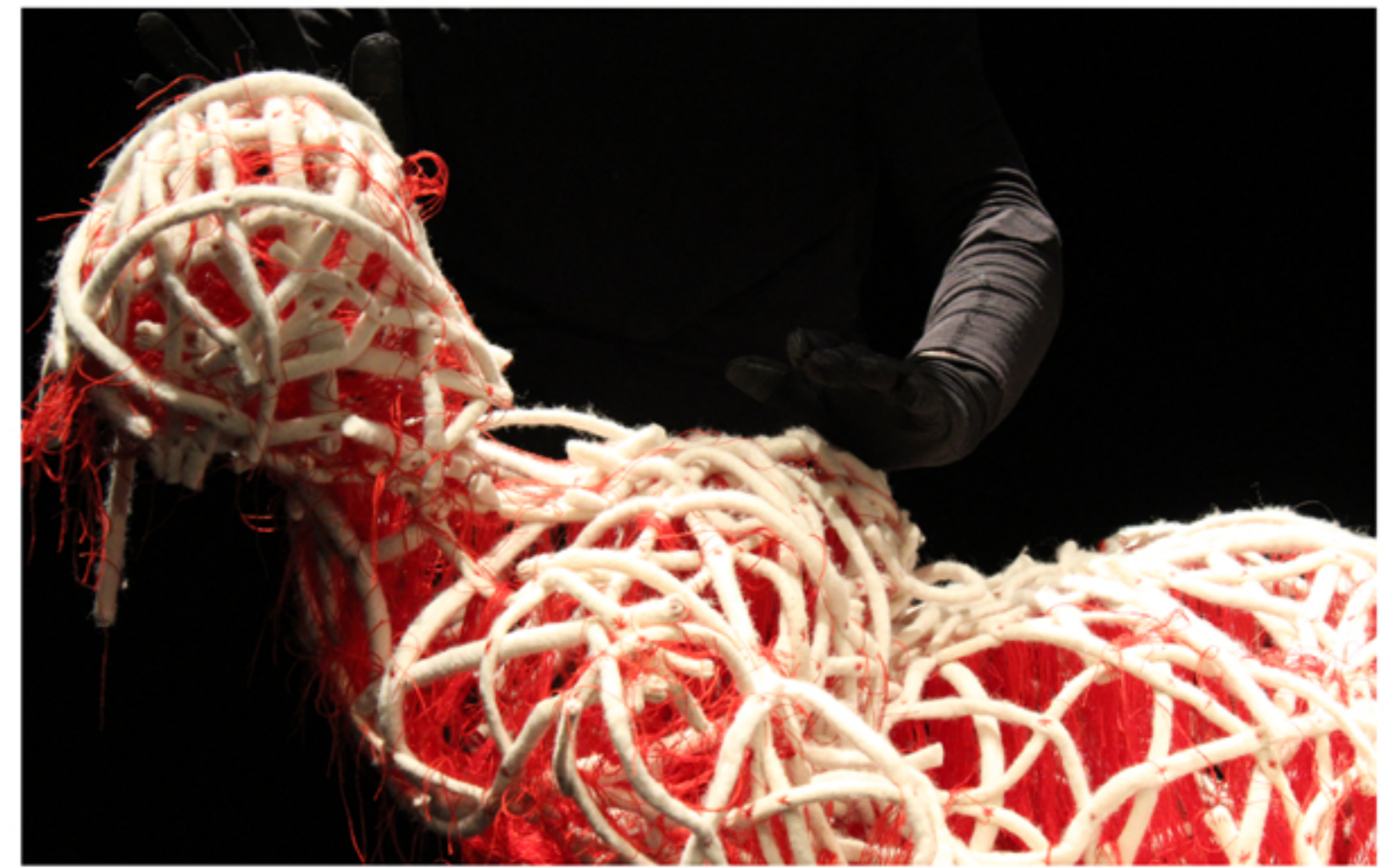
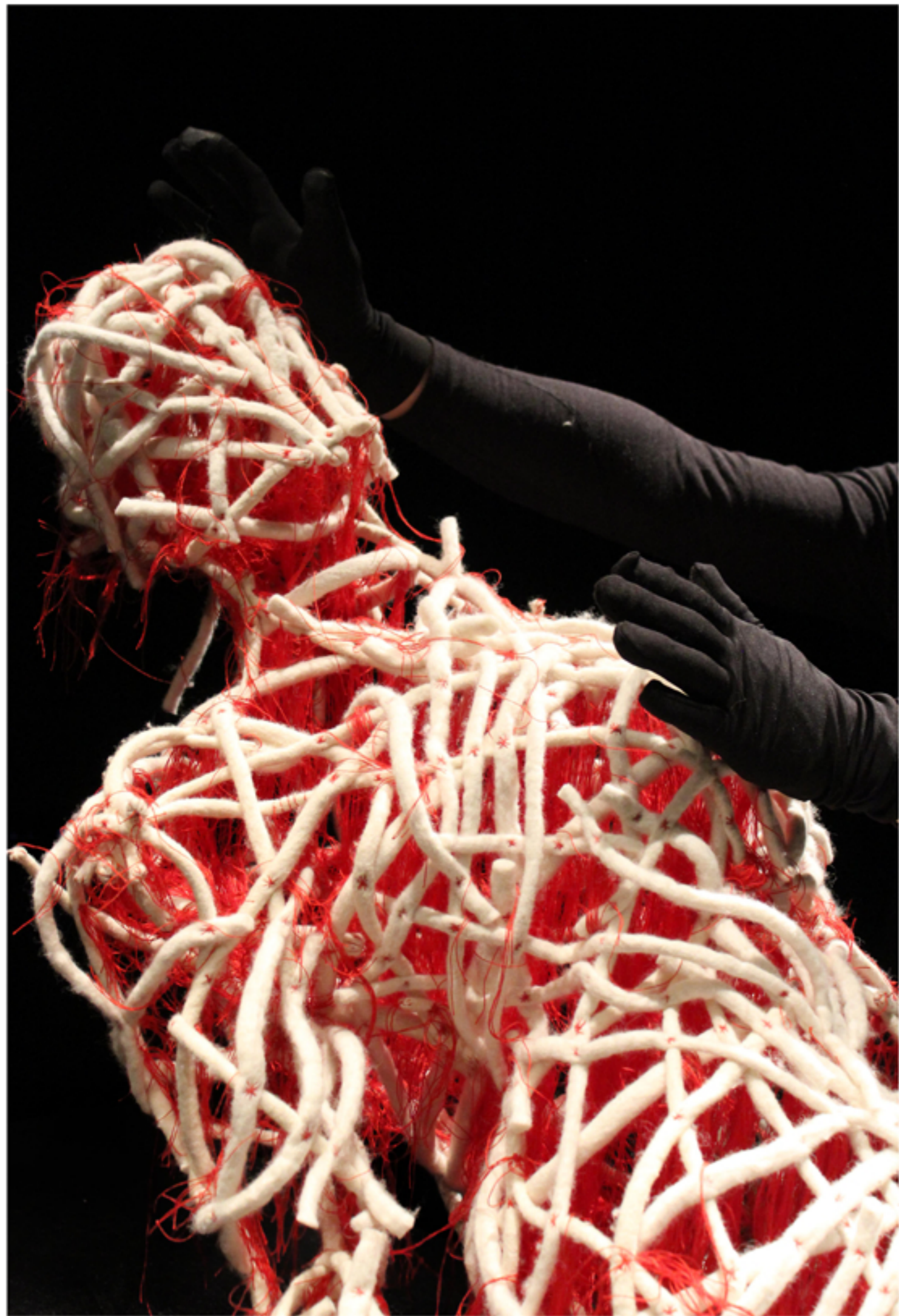










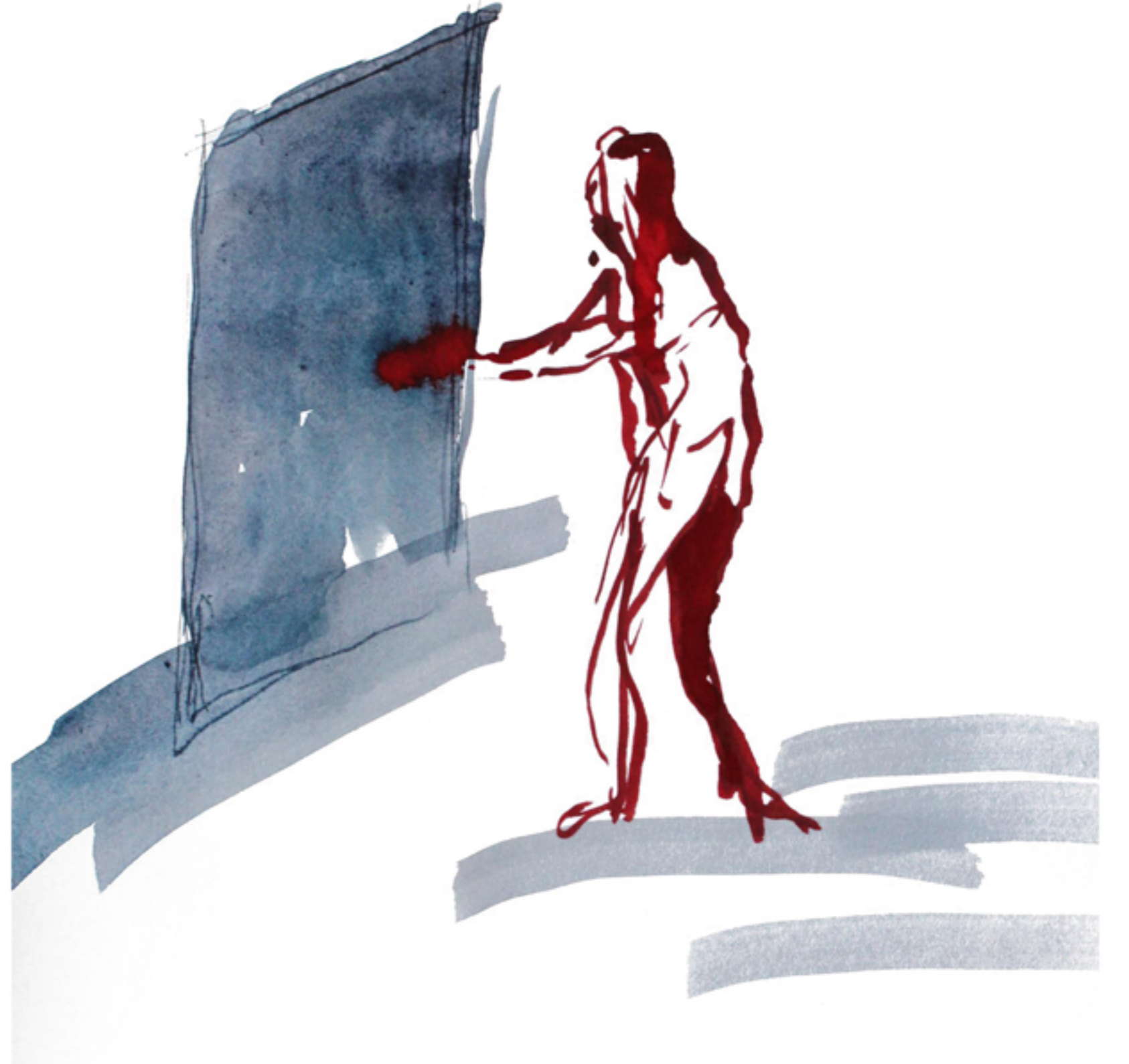


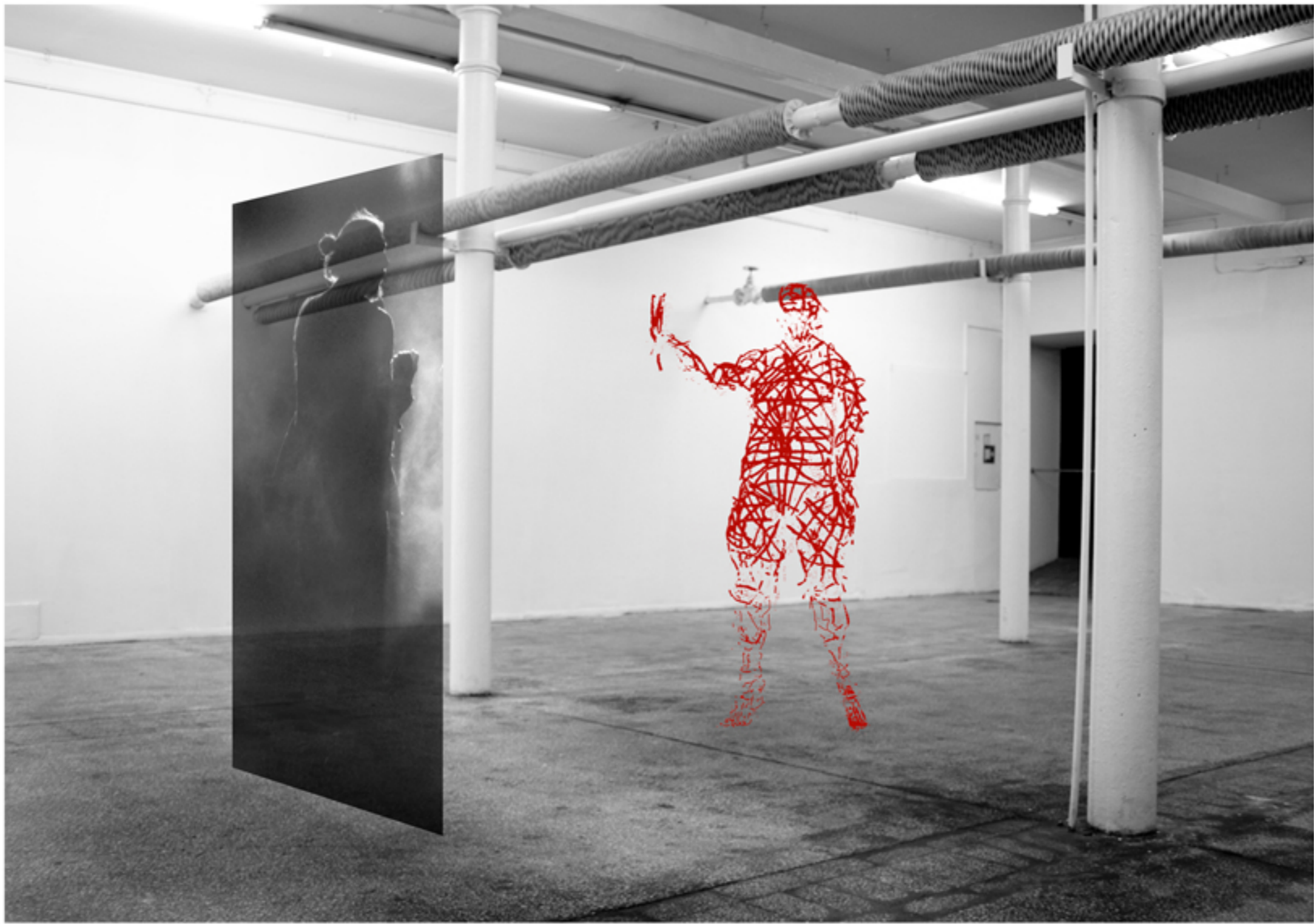




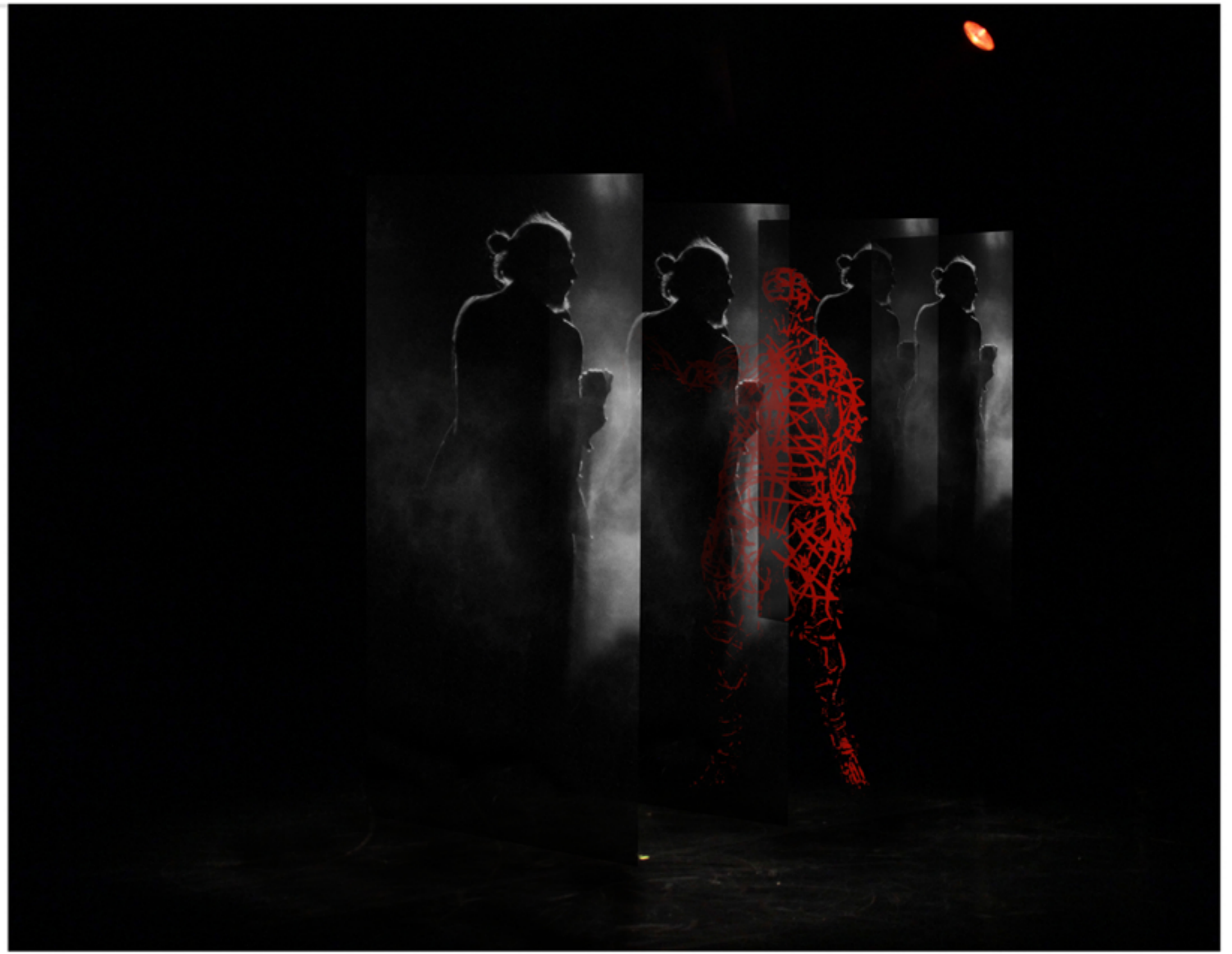
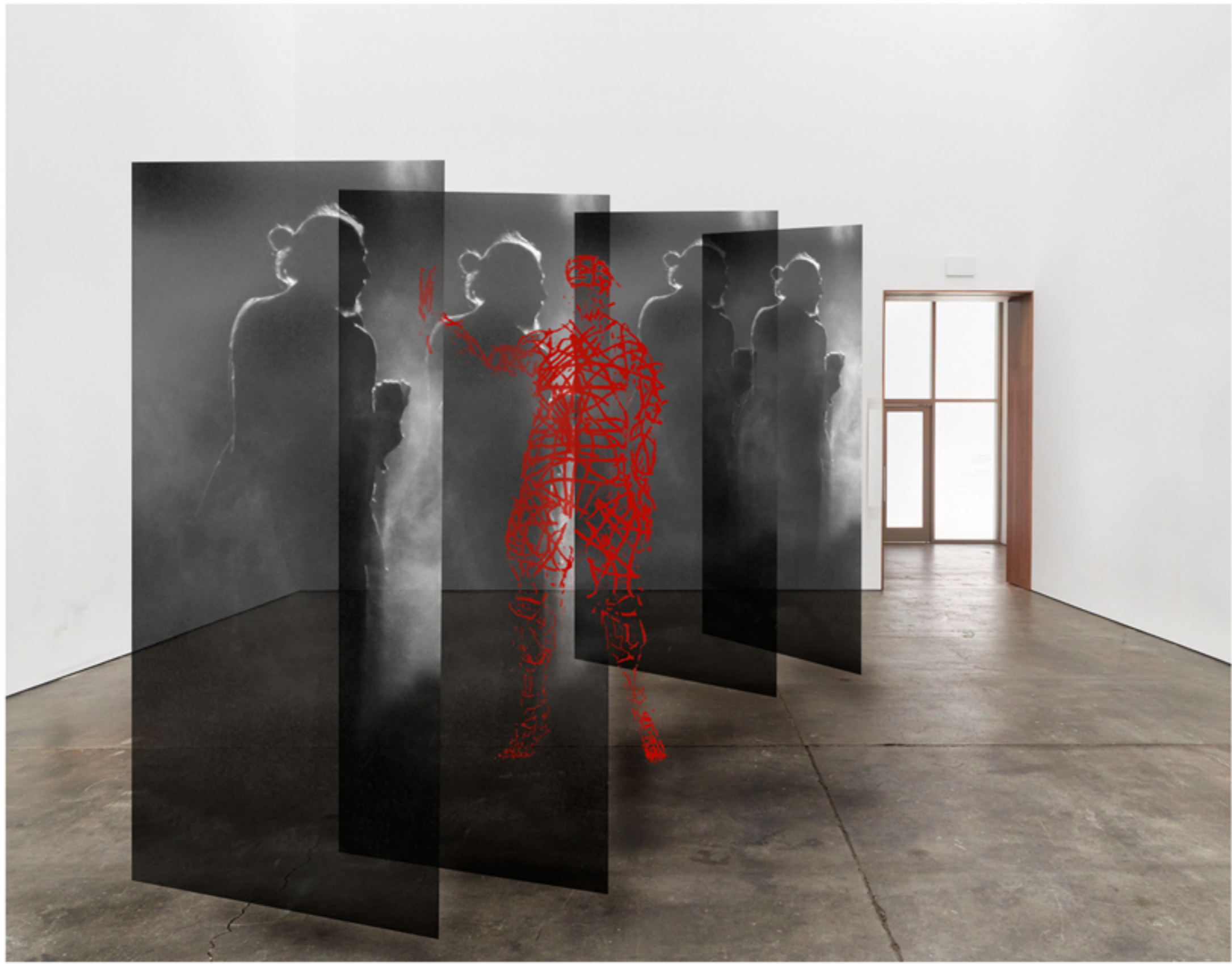














## Bibliografia:

Bator A. P. "Jean Baudrillard i problem obecności."  
Baudrillard J., "The System of Objects", transl. J. Benedict, Verso 2005  
Berdyszak J. Prace 1960 - 2006 , wyd. Arsenał, Poznań 2006  
Bohme G. "Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego", Warszawa 2002  
Borges J.L., "Pamięć Szekspira. Dwódziesiąty piąty sierpnia 1983"Warszaw  
Cassirer E., "Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych", "Symbol i język", tł.B.Andrzejewski, Poznan 2004  
Chuvin P., "Ostatni poganie", Warszawa 2008  
Craig E.G., "Aktor i nad - marioneta", przeł M.Skibniewska, w : "O sztuce teatru. Craig" Warszawa 1964  
Darkowska - Nidzgorski O., Nidzgorski D., "Marrionette et Masques au Coeur du Theatre Africain, wyd. Sepia 2000  
Dziamski G. "powłoki Jan Berdyszak covers", Poznań 2001  
Eliade M., "Obrazy i symbole: Szkice o symbolizmie magiczno religijnym", przeł. M. Rodak, P. Rodak , Warszawa 1998  
Frazer J.G. , "Złota Gałąź" , przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1978  
Gadamer H.G. "Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej", przeł. B. Baran, Warszawa 2007  
Ingarden R., "Człowiek i czas", "Książeczka o człowieku", Kraków 1998  
Jotha G.G., "Trzy eseje nie tylko u sztuce", przeł. Lucyna Grozicka, "Biblioteka Klasyków Myśli XXI Wieku", t.4, Warszawa 2005  
Jurkowski H., "Materiał jako wehikuł treści rytuału", Warszawa 2011  
Kantor T., "Miejsce teatralne, Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1984", Wrocław-Krakow, 2005  
Karmowska M., "Historia Bread and Puppet Theatre", Zeszyty Naukowe, Kraków 5/2013  
Krauss R., "Passages in Modern Sculpture", tł. wł. MIT Press 1981  
Kuczyńska A., „Nieobecność jako forma obecności", Sztuka i Filozofia 2, 45-56, 1990  
Muniak R. F., "Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz", Kraków 2006  
Muniak R., "Personages, czyli antropomorfizacja przedmiotu" ,Kraków 2008  
Nelson V., "Sekretne życie lalek" , Kraków 2009  
Olkusz P., "Lalka czyli animant", rozmowa z H. Waszkiel, nr 6/2014  
Pękala T. " Co ciało wie, co ciało Pamięta - wokół kategorii obecności cielesnej", "Sztuka i filozofia 24",2004  
Pluta I., "Nadmarioneta XXI wieku", teatrismo.pl, nr 3/2013  
Shustermann R. "Sztuka jako dramatyzacja", przeł W.Małecki"Sztuka i Filozofia" 2007 nr30  
Sołtysiak M. "Symbol hermeneutyczny a symboliczność dzieła sztuki według Hansa-Georga Gadamera" "Teatr Lalek" ,nr.1/115/2014  
Turner V. ,"Od rytuału do teatru. Powaga zabawy" ,przeł. Małgorzata i Jacek Dziekanowie,Warszawa 2005  
Waszkiel H., " Dramaturgia polskiego teatru lalek", Warszawa 2013

## Źródła internetowe:

bazhum.muzhp.pl  
file:///C:/Users/MF3A8~1.STA/AppData/Local/Temp/795-1569-1-PB.pdf  
http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/834/lalka\_czyli\_animant/  
https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AndrzejPBator.pdf  
https://vdocuments.mx/trzy-eseje-nie-tylko-o-sztuce.html  
http://www.grotowski.net/performer/performer-7/co-ze-schlemmerowskiego-ducha-o-przestrzeni-teatralnej  
http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/834/lalka\_czyli\_animant/  
http://www.ast.krakow.pl/system/files/813/eed74f22bd.pdf  
http://www.benchmark.pl/aktualnosci/roboty-zastapia-aktorzy-teatr.html  
http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/423/nadmarioneta\_xxi\_wieku/spidersweb.pl https://www.spidersweb.pl/2015/07/robot-opera.html  
http://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/viewFile/szhf.2017.045/13788  
https://www.nck.pl/upload/archiwum\_kw\_files/artykuly/11.\_radoslaw\_filip\_muniak\_-\_personages\_czyli\_antropomorfizacja\_przedmiotu.pdf  
www.press.uchicago.edu https://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/042901.html  
http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka\_i\_Filozofia/Sztuka\_i\_Filozofia-r1990-t2/Sztuka\_i\_Filozofia-r1990-t2-s45-56/Sztuka\_i\_Filozofia-r1990-t2-s45-56.pdf  
encyklopediateatru.pl http://encyklopediateatru.pl/hasla/254/bio-obiekt

## Spis ilustracji:

Juan Munoz, „Shadow and Mouth", 1996,  
źródło - www.tate.org.uk ..... 28  
Juan Munoz, "A Caballito frente al espejo", 1997,  
źródło - www.artnet.com ..... 28  
Martyna Stachowczyk, "Aktorzy", 1999,  
aneks do dyplomu, PLSP, Poznań ..... 29  
Louise Bourgeois, „Personages", 1994,  
źródło - www.artoronto.ca ..... 30  
Juan Munoz, "Kukła brzuchomówcy patrząca na podwójne wnętrze",  
1988, źródło - www.culturaydeporte.gob.es ..... 31  
Ron Mueck, „In Bed", 2005,  
www.nytimes.com. .... 33  
Martyna Stachowczyk,  
szkice koncepcyjne, technika własna ..... 4  
9  
11  
12  
19  
20  
23  
25  
27  
34  
37  
38  
41

## SUMMARY IN ENGLISH

The topic of this doctoral thesis entitled „Puppet in a contemporary theatrical event in the context of J.L. Borges text "Twenty-five August 1983" concerns the analysis of the broadly understood concept of a puppet in various theatrical phenomena appearing both within the theatre and in other fields of visual arts. The aim is to analyze the essence of the concept of "puppets" on the basis of artistic inspirations, technological experiments and their results and perceiving it as an object of art research as well as an object of philosophical, anthropological and ethnographic reflection. In this process, it is important to perceive the movement and transformation of puppets in the context of theatre, sculpture, installation and technology, to conceptualize or define its role as a visual and symbolic form. Symbol, presence, making present an *parergon* become the key concepts in this work. They belong to the main research area in the literal and metaphorical sense. The analysis is conducted in relation of the existing interpretations of energy contained in objects and situations involving the state of presence - it is an attempt to analyze this phenomenon, assuming that according to anthropological and ontological analyses, it appeared when man became aware of his individuality from the world. This resulted in various types of objects, objects-puppets, designed to help him organize the ontological and metaphysical world. The analysis of the scientific and artistic problem discussed in this dissertation resulted from the need to confront the existing observations with the knowledge of selected issues in the area of design, technology and art. The theoretical part with the analysis of concepts selected in the context of the studied puppet phenomenon is an attempt to compare them with the context of selected historical periods concerning the history and transformations of puppets in culture. Its variety of forms - in historical terms - I present in the light of artistic events and selected philosophical concepts with the aim of showing the following a problem that is the object of my artistic research. The assumption is that this will be an analysis from the first forms used or shaped in the original world to contemporary puppet theatre and theatrical phenomena, with particular emphasis on sculpture and sculptural installations in and towards space. The following chapters are devoted to raising particular issues important in building the research results. The chapter on the practical part (the realization of my artistic work) is a summary and description of the result obtained and a presentation of the documentation of the analyses and the resulting work, in which the puppet and animator in "mutual animation", become a phenomenon in the process of creative creation in the world of theatre.