...o animacji

Zestaw artykułów i opracowań dotyczących animacji, ze szczególnym uwzględnieniem sztuki animacyjnej w teatrze lalek.

Wybór i układ: Stefan Gełdon

Technika teatru lalek zeszyt 28

Wydawca: Centrum Kultury ZAMEK Nowe n/Wisłą 2011r.

animacja (łac. *animare* = ożywiać, tchnąć duszę) – ożywienie; 1) **a. teatralna** – technika ożywiania lalek, przedmiotów w → teatrze plastycznym i → teatrze lalek. W zależności od rodzajów animowanej formy: miękka marionetka na niciach, rzeźbiona marioneta sycylijska, prosta kukiełka nad parawanem i kukła w teatrze ulicznym, pacynka ożywiana ręką aktora i jawajka wyposażona w skomplikowane konstrukcje – wymaga zastosowania różnych środków ekspresji i technik animacyjnych. Przekaz musi być precyzyjny, czytelny i zgodny z intencją komunikatu aktora-animatora; 2) **a. filmowa** – technika polegająca na wykonywaniu serii zdjęć podklatkowych (rysunków, lalek, plam barwnych, sylwetek, przedmiotów) w poszczególnych fazach kinetycznych, które po wyświetleniu stwarzają efekt ruchu, ożywienia. W zależności od filmowanego obiektu rozróżnia się filmy: rysunkowy, kukiełkowy, sylwetkowy; **a.f.** w filmie dydaktycznym: ruchome obrazy, wykresy, schematy urządzeń, procesów itp.; 3) **a. komputerowa** – dziedzina twórczości filmowej i telewizyjnej, w której ruchome obrazy tworzone są metodą komputerową; charakteryzuje się krótkim czasem generowania i wyświetlania na ekranie monitora płynnych obrazów. W filmie służy głównie do tworzenia trików (np. *Forest Gump*, *Kto wrobił Królika Rogera?* R. Zemeckisa).

Elżbieta Olinkiewicz
„Słownik teatr i dramat"
Wrocław 2003

Skorowidz

Stanisław Iłowski „Zasady gry lalką” 5

Alfred Ryl-Krystianowski „Elementy ruchu w teatrze lalek”.....14

Stefan Szuman „Styl groteskowy w teatrze lalek”.....19

Halina Waszkiel „Siła animacji”..... 24

Wey-Yun Lin-Górecka, P.Górecki „Nowy format animacji”.....29

Irina Lappo „Animacja działań teatralnych”.....32

Bibliografia.....42

W teatrze lalek może nie być słowa i muzyki, ale nie może zabraknąć ruchu, który musi operować znakami czytelnymi dla widza. Ruch lalki, bez względu na to, czy dosłowny czy umowny, skąpy czy rozbudowany, nie może być przypadkowy, musi coś oznaczać i w dużej mierze decyduje o wymowie przedstawienia. Tego uczą nas wieloletnie doświadczenia najlepszych teatrów lalek.

W wielu zespołach lalkowych zauważam duży brak wyczucia specyfiki teatru lalkowego. Często wada ta polega na statycznym ilustrowaniu gry przez stojące w miejscu „potrząsane" lalki.

Tu nasuwa się wniosek o organizowanie lalkarskich seminariów, których program warto tak zestawiać, aby akcentował nie tylko problemy teorii, ale przede wszystkim praktykę animacyjną. Warto organizować spotkania nie na zasadzie prezentowania już gotowych spektakli, ale na próbach animacyjnych małych scenek przygotowanych na miejscu przez instruktorów lub członków ich zespołu. Popełniane przez nich ewentualne błędy mogą się stać tematem do specjalistycznej instrukcji i pożytecznej seminaryjnej dyskusji.

Załączone w tym zeszycie materiały niech będą teoretyczną podstawą w dążeniu do animacyjnej doskonałości.

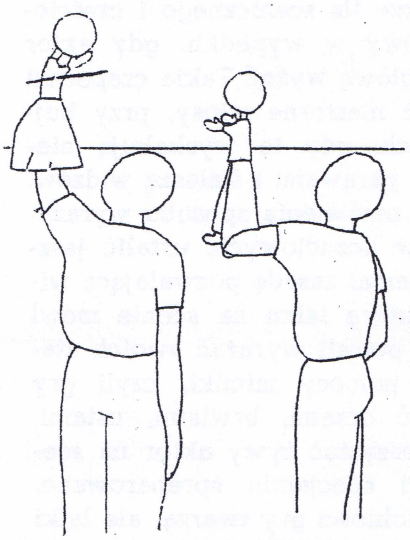
Stefan Gełdon

Stanisław Iłowski

Zasady gry lalką

(Przedruk z książki St.Iłowskiego „Teatr lalek teatrem dla wszystkich". Wyd. Związkowe – Warszawa 1963)

Ryc. 60. Obsługujący dwie lalki musi pamiętać, że powinien je prowadzić na jednej wysokości



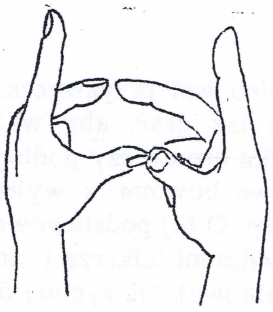
Ryc. 61. Zły sposób prowadzenia lalki — aktor „topi" lalkę, opuszczając ją poniżej poziomu parawanu

Początkującym lalkarzom trudno jest przyzwyczaić się do tego, że lalka powinna tak grać, aby widz patrzący z sali nie odczuwał braku gruntu czy podłogi pod nogami lalek. Sceny lalkowe bowiem, z wyjątkiem szopki, nie posiadają podłogi. O tej podstawowej zasadzie zapominają mało doświadczeni lalkarze i „topią" lalki w czeluściach sceny lalkowej. Na rycinie 59 widzimy prawidłowy sposób trzymania lalek. Lalki stoją na tym samym poziomie i widz nie odczuwa pustki pod ich nogami. O tej zasadzie powinien również pamiętać animator prowadzący sam dwie lalki na jednej wysokości (ryc. 60).

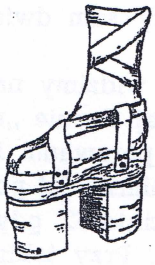
Przykład niewłaściwej gry lalką widzimy na rycinie 61, gdy aktor grający po prawej stronie „utopił" pół lalki poniżej górnej krawędzi parawanu. Przeciwieństwem topienia lalki jest nadmierne jej podwyższenie, jak to przedstawiono na rycinie 62, gdy lalka traci po prostu grunt pod nogami. Przy takim nieudolnym prowadzeniu demaskuje się często „maszynerię" poruszającą lalkę, to jest rękę.

Dość też często zdarza się błąd polegający na tym, że lalkarze nie przestrzegają zasady podstawowej i nie podchodzą z lalką do miejsca, w którym powinna się ona znaleźć, tylko stojąc wyciągają rękę z lalką. Skutki tej gry widoczne są na rycinie 63. Postępowania takiego należy bezwzględnie unikać. Lalkarz musi podejść z lalką do wyznaczonego miejsca i niemal wykonać osobiście za parawanem każdy krok lalki na scenie. Gdy lalka np. wchodzi na schody — powinien animator też wstępować po schodach czy po pochylni podłożonej pod nogi. Gdy lalki tańcza parami, animatorzy powinni czynić obroty taneczne trzymając się parami lub też jeden animator powinien prowadzić dwie lalki na obu rękach (ryc. 64).

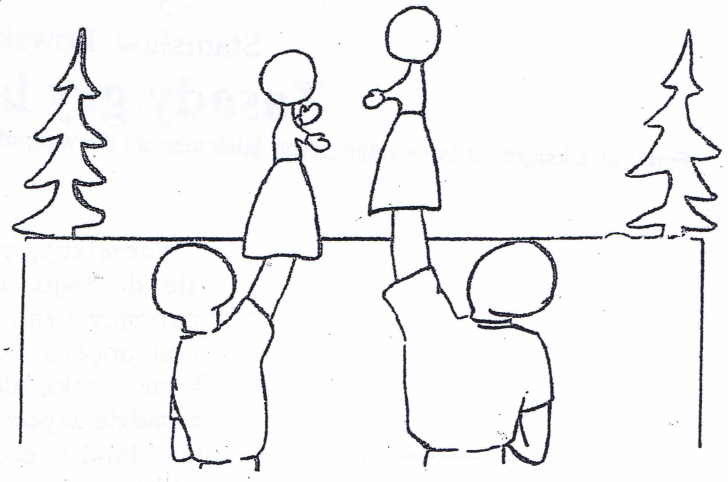
Przy grze na scenie parawanowej, a zwłaszcza przy technice pacynkowej czy jawajskiej, duże znaczenie ma wzrost aktorów prowadzących lalki. Bardzo trudno jest grać niskiemu aktorowi z aktorami wysokiego wzrostu. Aby utrzymać lalkę na odpowiedniej wysokości, aktor niższego wzrostu stosuje koturny (ryc. 65), tzn. specjalnie skonstruowane obuwie, które pozwala na wyrównanie wzrostu aktorów do mniej więcej jednego poziomu. Gorzej nieco jest, gdy wśród kilku aktorów średniego wzrostu znajdzie się aktor wyjątkowo wysoki. Tutaj, niestety, nie pomagają już koturny, trudno zaś wymagać, aby dla jednego wysokiego animatora kilku aktorów o normalnym wzroście wdziewało koturny, do których trzeba się przyzwyczaić, aby swobodnie i pewnie w nich stąpać. Nie pozostaje więc osobie wysokiej nic innego, jak tylko



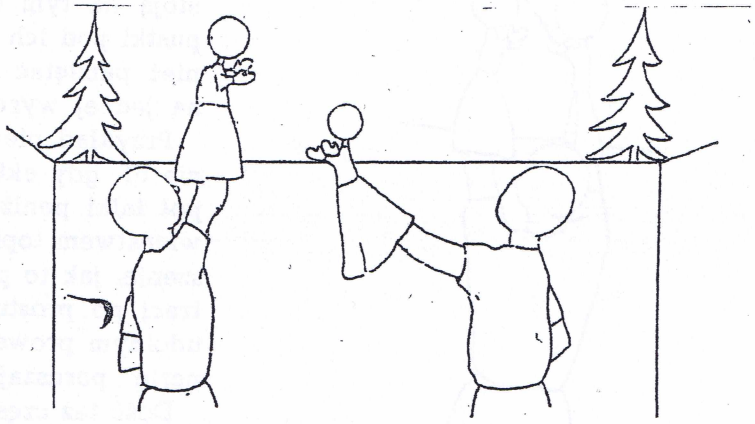
Ryc. 64. Sposób trzymania pacynek w tańcu



Ryc. 65. Koturny dla niskich poruszaczy



Ryc. 62. Nadmiernie podniesiona lalka „dekonspiruje" rękę

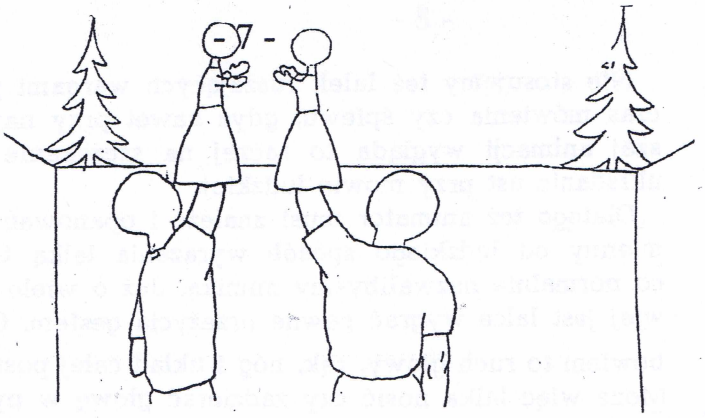


Ryc. 63. Prowadzący lalkę z prawej strony wysunął rękę, zamiast podejść bliżej do partnera i „utopił" lalkę za parawanem

nieco się zniżać w czasie gry, choć to na dłuższą metę jest bardzo męczące. Aktorzy wysocy pomagają sobie często również w ten sposób, że wdziewają na głowę czapeczki w kolorze tła scenicznego i częściowo maskują czubek głowy w wypadku, gdy aktor zapomni się i podniesie głowę wyżej. Takie czapeczki pomagają również ukryć niesforne włosy, przy bujnych zwłaszcza fryzurach, gdy te wyskakują niespodzianie ponad poziom parawanu i śmieszą widzów.

Zanim przystąpimy do omówienia sposobu wyrażania lalką różnych stanów uczuciowych, ustalić jeszcze należy kardynalną niemal zasadę pozwalającą widzowi zorientować się, która lalka na scenie mówi i gra. Lalka bowiem nie potrafi wyrażać swoich stanów uczuciowych przy pomocy mimiki, czyli gry twarzy. Nie potrafi grać oczami, brwiami, ustami, co może umiejętnie wykorzystać żywy aktor na scenie. Są wprawdzie lalki specjalnie spreparowane, które posiadają pewne zdolności gry twarzą, ale lalki takie stosuje się raczej przy występach estradowych podczas tzw. „koncertów lalkarskich". Taką lalką koncertuje Obrazcow przedstawiając np. pijaka. Zapalonego szachistę widzimy w interpretacji doskonałego czeskiego lalkarza Pehra (ryc. 66). Lalka taka może wyrażać tylko przypadkowe grymasy mimiczne, które zresztą znakomicie mogą się przydać właśnie w groteskowym ujęciu.

Ryc. 66. Lalka szachisty



Prawidłowy sposób trzymania lalki

czy średniowiecznym rycerzem zakutym w ciężką zbroję. Inaczej bowiem chodzi rycerz średniowieczny, a inaczej elegant współczesny, inaczej człowiek zmęczony czy stary lub chory niż zdrowy i wesoły. Inny też będzie chód dziecka i dorosłego, jeszcze inaczej chodzi ślepiec, kawalerzysta czy pijany.

W teatrze lalek przyjęto taką zasadę, że lalka, która w danej chwili „mówi", powinna się wyraziściej poruszać od innych lalek. Ważne to jest zwłaszcza, gdy na scenie znajduje się więcej postaci i gdy aktorzy mówiący za lalki nie mają wyraźnie zróżnicowanego głosu. Lalka grająca w danej chwili porusza się żywiej i każdy jakby akcent słowny wygłaszanych tekstów wygrywa odpowiednio wyrazistym ruchem. Przestrzec jednak należy przed stosowaniem „potrząsania" lalką w czasie mówienia. Tutaj bowiem nie chodzi tylko o bezmyślne poruszanie postaci scenicznej, ale o to, żeby gest i ruch lalki był zgodny z treścią słów, z rytmem, a nawet frazą wypowiadanego tekstu, żeby coś wyrażał i znaczył. Jeszcze staranniej powinien być opracowany ruch i gest lalki przy śpiewie. Ruchy lalek, które nie „mówią" w danej chwili, powinny być jak najspokojniejsze. Lalka bowiem, mimo że nie „mówi", powinna g r a ć, to jest uczestniczyć w wydarzeniach scenicznych. Musi to jednak robić o wiele dyskretniej, aby nie wyglądało, że to ona jest właśnie przy głosie.

Lalka może wygrać pewne sceny pantomimiczne. Zdolna jest bowiem wygrać smutek, zadumę, radość, złość, niepokój, wściekłość i inne stany uczuciowe. Pamiętać przy tym należy, że nie mogą to być gesty ludzkie, naśladownicze, lecz gesty i ruchy typowe dla świata lalki scenicznej, lalki-aktora.

Nie istnieją i nie mogą być podawane żadne przepisy i recepty gry scenicznej lalki, gdyż każda lalka musi znaleźć wyraz swój własny, nie do wykorzystania dla drugiej lalki.

Osobę, która nadaje ruch i życie lalkom, nazywamy animatorem lub poruszaczem. Już samo słowo: animator oznacza w łacinie: ożywiający, zachęcający, dodający ducha — a więc wystarczająco mówi za siebie. Bez animatora najlepiej skonstruowana lalka będzie tylko mniej lub bardziej ładną martwą zabawką. Dopiero poruszacz nadaje jej pełne życie i charakter. Każdy poruszacz sam sobie wypracowuje własną technikę poruszania i dochodzi do własnego wyrazu artystycznego.

Nie stosujemy też lalek ruszających wargami podczas mówienia czy śpiewu, gdyż nawet przy najlepszej animacji wygląda to raczej na szczekanie niż układanie ust przy mowie ludzkiej.

Dlatego też animator musi znaleźć i opanować odmienny od ludzkiego sposób wyrażania lalką tego, co normalnie nazwalibyśmy mimiką. Już o wiele łatwiej jest lalce wygrać pewne przeżycia gestem. Gest bowiem to ruch głowy, rąk, nóg i układ całej postaci. Może więc lalka nosić czy zadzierać głowę w pysze i chwalbie, może ją opuszczać w zawstydzeniu czy smutku, moze ręką grozic, wskazywać kierunek, tłumaczyć, prosić, odpychać, przyzywać; może chodem zaznaczyć pośpiech, zdenerwowanie, spokój i opanowanie. Chodem może zaznaczyć, czy jest marynarzem, Poruszacz, chcący dobrze opanować grę lalką, musi nie tylko znać wszystkie rodzaje technik lalkowych, ale powinien czasami sam obmyślić choćby jakiś drobny szczegół konstrukcyjny, który mu pomoże wydobyć z martwej lalki jak najwięcej artystycznego życia. Nie można tutaj zapominać o podstawowej zasadzie, że lalka powinna być doskonale dopasowana do ręki grającego nią poruszacza. Ma to specjalne znaczenie przy lalkach typu rękawiczkowego, tj. przy pacynkach. Przy większych pacynkach stosuje się jakby naparstki, w które wtykamy palce poruszające członkami lalki. Naparstki te, jak również otwór na palec poruszający głową lalki, muszą być bezwarunkowo dokładnie dopasowane do palców poruszacza.

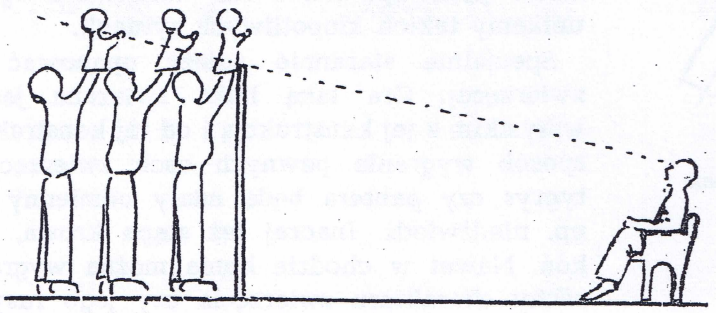
Trzecim podstawowym warunkiem gry lalką jest zasada, aby aktor, który lalkę prowadzi i ożywia, wypowiadał za nią tekst roli. Trudno bowiem, nawet przy bardzo solidnym przygotowaniu, dobrze zsynchronizować ruch lalki z głosem aktora, jeśli inna osoba prowadzi lalkę, a inny aktor wygłasza za nią tekst. Aktor wygłaszający tekst gra przeważnie całą swoją postacią, jak to robi aktor teatru żywego planu. Artyzm sztuki aktorskiej polega między innymi również i na tym, że aktor jest niepowtarzalny. Choć niby gra każdego wieczoru tę samą rolę, wygłasza te same teksty i zachowuje te same, ustalone na próbach sytuacje, gra jednak inaczej. Są bowiem chwile, że aktor gra całą pełnią swego talentu i artyzmu — są też takie, gdy tylko „odwala" swoją rolę. Różne są przyczyny tych zjawisk, w każdym teatrze spotykanych. Dyspozycje psychiczne aktora, zmęczenie, zdenerwowanie, podnieta pod wpływem współgry dobrych partnerów lub na skutek wyraźnie odczuwalnej reakcji publiczności na widowni — to są owe czynniki powodujące, że aktor nie jest (na szczęście) taśmą magnetofonową powtarzającą się każdego przedstawienia w niezmienionej formie. Z tych też względów trudno jest aktorowi prowadzącemu lalkę synchronizować właściwie ruch lalki ze słowem drugiego aktora wygłaszającego teksty. Staramy się przeto za wszelką cenę, aby animator i wygłaszający tekst byli jedną osobą. Bywają sytuacje, że jedną lalkę prowadzi i ożywia czasem nawet kilku animatorów.

W takim wypadku należy powierzyć wykonanie głównych i najwyrazistszych czynności ruchowych aktorowi wygłaszającemu tekst.

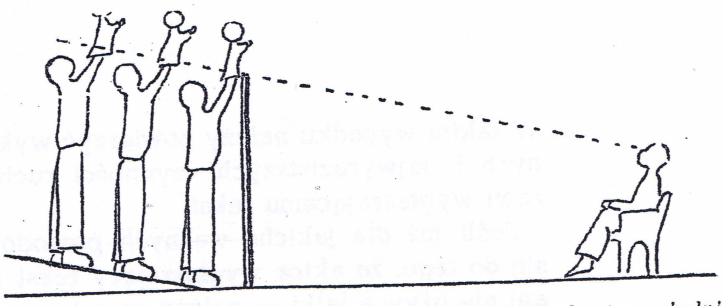
Jeśli już dla jakichś ważnych powodów dopuszcza się do tego, że aktor wygłaszający tekst nie prowadzi ani nie ożywia lalki — należy przestrzegać bezwzględnej zasady, aby aktor wygłaszający tekst był stale przy lalce. Niedopuszczalne są bowiem praktyki stosowane w kiepskich teatrach amatorskich, że aktor wygłaszający tekst stoi w innym rogu sceny niż postać lalki. Taka amatorszczyzna razi każdego, nawet najmniej przygotowanego widza. Również wówczas, gdy teksty lub śpiewy nagrane zostały na taśmie magnetofonowej, obowiązuje ta sama zasada. Rozmieszczenie przeto głośników musi być takie, aby widz nie odczuwał jednego tylko źródła i kierunku, skąd głos do niego dochodzi. Widz naszego teatru musi odbierać głos w podobny sposób, jak go odbiera widz kinowy. Najlepiej zatem jest, gdy w takich okolicznościach stosuje się cały system głośnikowy.

Do zasadniczych prawideł gry lalką zaliczyliśmy jeszcze jeden podstawowy warunek: aby wszystkie wejścia, pozy, ruchy i gesty lalek były ustalone dokładnie i precyzyjnie w czasie prób przez reżysera, a następnie dokładnie i precyzyjnie wypracowane przez aktora, który lalką gra. Tutaj obowiązuje też podstawowa zasada, którą doświadczeni praktycy doskonale znają: lepiej wykonać mniej ruchów lalką, ale za to dokładnie i wyraziście. Drobne, bezmyślne, niezdecydowane czy przygodne ruchy nic nie wyrażają i jedynie rozpraszają uwagę widza.

Jak już powiedzieliśmy wyżej, aktor powinien poruszać czy odwracać się i chodzić tak, jak to robi lalka na scenie. W tym też celu stosuje się w teatrze lalek wzniesienia, podłogi i podesty ułatwiające lalkarzowi prowadzenie lalki np. po schodach w górę czy na drzewo. Tutaj przypomnieć należy, że im głębiej sceny znajduje się lalka, tym mniej ją widać z widowni (ryc. 67). Dlatego też przy głębszych scenach sto-



Ryc. 67. Tak widzi siedzący na sali lalki grające za parawanem



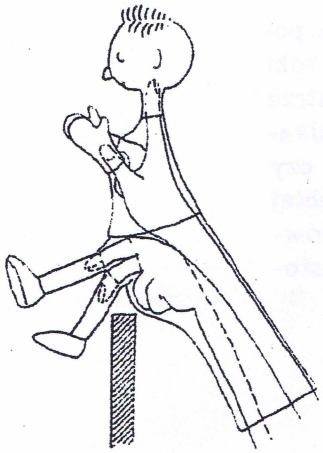
Ryc. 68. Przy zastosowaniu podniesionej ku tyłowi pochylni lalki stojące w głębi są w pełni widoczne

suje się odpowiednie pochylnie, dostawiane pod nogi w razie niezbędnej konieczności (ryc. 68).

Widz teatru lalek często nawet nie wyobraża sobie tego, że w teatrze naszym najdoskonalszą maszynerią poruszającą lalki są ręce i palce aktora-animatora. Palce są tą jedyną „sprężyną" nadającą życie pacynkom. Stanowią one wraz z kiścią dłoni korpus lalki. Bywają nawet wypadki, że aktorzy posługują się grą

Również lalki typu jawajskiego nie posiadają prawie żadnej zmechanizowanej konstrukcji, gdyż animator trzyma w jednej ręce uchwyt poruszający głową, a w drugiej, zazwyczaj prawej, oba pręty poruszające ręce lalki.

Przy bardziej skomplikowanych ruchach rąk lalek typu jawajki musimy dobrać do pomocy w prowadzeniu i poruszaniu drugą osobę. Zazwyczaj w takich wypadkach osoba wygłaszająca tekst trzyma i prowadzi lalkę za uchwyt podtrzymujący głowę lalki, a druga porusza rękami lalki. Dla specjalnych zadań konstruuje się lalki noszone na głowie (ryc. 70), przy czym poruszacz gra własnymi rękami. Również aktor prowadzący postać dyrygenta trzyma lalkę na głowie (ryc. 71).



Ryc. 72. Sposób poruszania nóg pacynki

Nogi lalek są zazwyczaj bezwładne i nie „grają" tak, jak ręce. Bywają jednak sytuacje, że i nogi muszą działać. Przy pacynkach konstruujemy nogi (jeśli są w ogóle potrzebne) na naparstku i poruszamy w sposób podany na rycinie 72. Do nóg jawajek przytwierdzamy pręty i poruszamy nimi w podobny sposób, jak prętami przytwierdzonymi do rąk. Ma to zastosowanie wtedy, gdy lalka musi wykonać wyraziście jakiś np. marsz lub taniec. Na ogół jednak unikamy takich kłopotliwych sytuacji.

Specjalnie starannie należy opanować grę lalki zwierzęcej. Gra taką lalką związana jest przede wszystkim z jej konstrukcją i od tej konstrukcji zależy sposób wygrania pewnych cech zwierzęcych. Kot, tygrys czy pantera będą miały odmienny chód niż np. niedźwiedź. Inaczej też stąpa krowa, a inaczej koń. Nawet w chodzie konia można wygrać pewne cechy charakteru zwierzęcia czy jego rasy. Szkapa Don Kichota będzie człapać, koń wyścigowy rwie się do galopu, rumak Rolanda Szalonego ujawni w swoi-

sty sposób cechy swej arabskiej krwi. Inaczej poruszać się będzie stary koń pociągowy, a inaczej młode źrebię czy Siwek Złotogrzywek ze sztuki Kownackiej lub też Konik Garbusek.

Najczęściej spotykanym błędem w amatorskich zespołach lalkarskich jest nieumiejętne „chodzenie" lalki. Zanim przystąpimy do opracowania i wyćwiczenia chodu, musimy przestudiować elementy ruchu podczas chodu żywych ludzi. Człowiek stoi na dwóch nogach. Idąc podnosi nogę w górę, przy czym jego wysokość lub choćby ruch barku wyraźnie się w tym momencie zmienia. Potem noga wysunięta stoi znowu na ziemi, gdy jesteśmy w rozkroku, co znowu wpływa na zmianę wysokości. Stwierdzamy więc, że człowiek chodzący zmienia nieznacznie swą wysokość. Tak samo powinna chodzić lalka, z tym że ruchy jej należy nieco podkreślić i zaakcentować. Czasami robimy to nawet w rytmie wiersza, czasem pomaga nam podkład muzyczny lub śpiew. W żadnym wypadku jednak lalka nie może posuwać się po scenie płynnie, jakby na łyżwach czy wrotkach. W pewnych wypadkach animator zastosuje podczas chodu lalki nieznaczne jej pochylanie. Chcąc umiejętnie wygrać chód, należy przeprowadzić długie ćwiczenia, gdyż chód lalki jest podstawowym elementem jej ruchu na scenie.

Przy ćwiczeniach chodu reżyser może zastosować pewne urządzenie pomocnicze, które ułatwi ćwiczenia i pozwoli zorientować się w zmianach wysokości kroczącej lalki. W tym celu umieszcza się przy parawanie deskę lub karton o takiej wysokości, aby z widowni było widać jedynie czubek głowy lalki. Reżyser prowadzący ćwiczenie siedzi przed scenką i koryguje pracę poruszacza. Chodzi o to, aby przy każdym kroku czubek głowy to wystawał spoza przysłony, to znów za nią znikał. Takie ćwiczenia najlepiej przeprowadzić w takt pieśni lub muzyki marszowej. Po wystudiowaniu chodu zwyczajnego przystępujemy do ćwiczeń chodu charakterystycznego, np. kulawego czy pociągającego nogą. Inaczej trzeba prowadzić lalkę np. dziewczyny chodzącej normalnie, a inaczej krygującej się sztucznie czy pretensjonalnie zalotnicy.

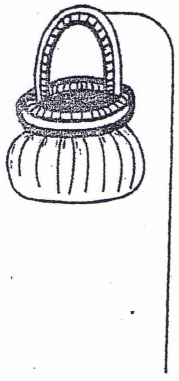
Do zakresu ćwiczeń gry lalką należy wprowadzić wchodzenie lalki na scenę i schodzenie ze sceny. Jeśli lalki wchodzą na scenę spoza kulis czy przez drzwi — to nie ma z tym żadnych kłopotów. Nieco trudniej jest wprowadzić umiejętnie lalkę przy scenie parawanowej bez kulis i dekoracji. Lalka bowiem nie może wyskoczyć spod ziemi czy sceny, jak to często robią na scenach amatorskich. Lalkę trzeba umiejętnie wprowadzić. W takich wypadkach wprowadzamy lalkę na scenę podchodząc z głębi ku przodowi i podnosząc ją coraz wyżej aż do potrzebnej wysokości. W podobny sposób, tylko w odwrotnym porządku, wyprowadzamy lalkę ze sceny. Znikanie lalki pod ziemią może mieć miejsce jedynie w wypadku jakichś czarodziejskich czy baśniowych zjaw.

Starannie należy też wyćwiczyć sposób sadzania lalki na krześle czy na tronie. Czasami lalka siada na parawanie opuszczając nogi w stronę widowni. Należy odpowiednim lekkim podrzutem przerzucić nóżki poza parawan, opuścić je nieco w dół, posadzić lalkę na parapecie parawanu i lekko podciągnąć ku sobie. Skok lalki na konia czy wsiadanie do samochodu uzależnione jest od umiejętnego opanowania możliwości gry lalką, lecz nie stanowi trudności nie do pokonania. Doświadczony lalkarz robi to zgrabnie, zręcznie i artystycznie.

Przy lalkach typu pacynkowego spotykamy u mało doświadczonych lalkarzy bardzo nienaturalną pozę, to jest obie ręce lalki wzniesione ku górze, jakby zamierzała bić brawo lub zatykać uszy dłońmi. Taka nienaturalna poza wskazuje na brak opanowania gry lalką u początkujących lalkarzy i reżyser powinien temu zapobiec.

Postacie sceniczne, kiedy „rozmawiają" na scenie, muszą utrzymać pewien kontakt ze sobą. Najlepiej, gdy lalki biorące udział w rozmowie patrzą na siebie i odpowiednią grą reagują nawzajem na swoje słowa. W ten sposób mogą przecież łatwo wyrazić np. radość, smutek, strach lub rozbawienie. Mogą też wygrać znudzenie czy zniecierpliwienie, odchylając się wyraźnie od partnera.

Specjalnie przestudiować i przećwiczyć należy sposób, w jaki lalka posługuje się rekwizytami. Większość rekwizytów posiada odpowiednie uchwyty w postaci np. prętu z drutu i rekwizyt prowadzi się od dołu, tak samo jak lalkę (ryc. 73). Pacynki natomiast mogą niektóre rekwizyty, jak np. butelkę, garnuszek, kwiaty itp., ujmować rączkami, w których przecież znajdują się palce animatora, a te doskonale poradzą sobie z podniesieniem czy przestawieniem jakiegoś rekwizytu.



Ryc. 73. Rekwizyt przymocowany na drucie

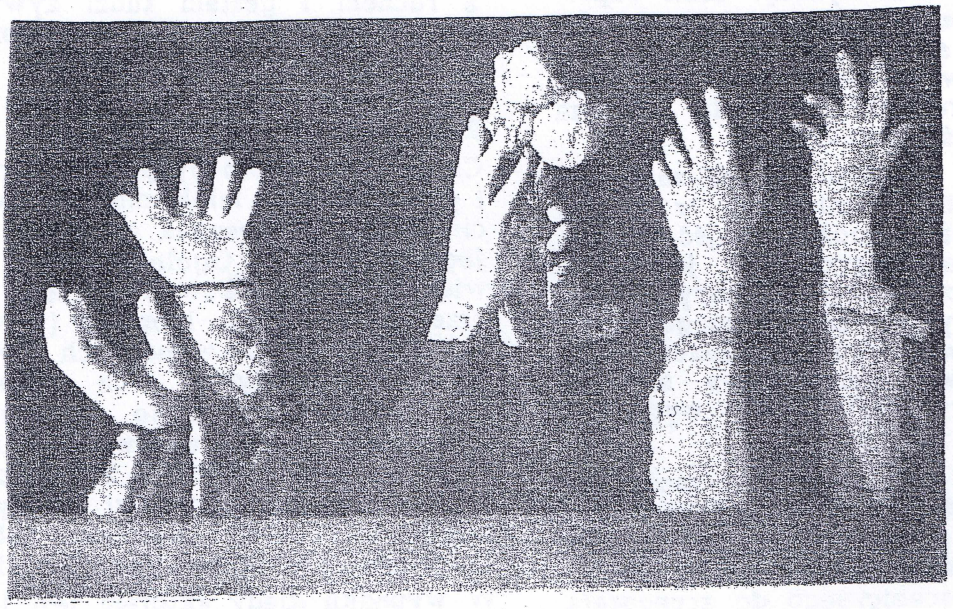
Tutaj wspomnieć należy, że w teatrze lalek można również stosować rekwizyty nieproporcjonalnie większe od samej lalki. Można więc, zwłaszcza w ujęciu groteskowym, posługiwać się np. telefonem naturalnej wielkości czy nożycami, nawet wyolbrzymionymi. Takie zmaganie się małej stosunkowo lalki z aparatem telefonicznym i książką telefoniczną naturalnych rozmiarów stanowi jeden ze sposobów podkreślających ujęcie groteskowe. Scenę czytania listu można ująć realistycznie, dając lalce odpowiednio proporcjonalnej wielkości list lub też dając jej list w kopercie o wymiarach np. 30 × 20 cm. Taki list podaje królowi niewolnik w grotesce Jana Sztaudyngera o zbóju Jaromirze i król przecina olbrzymią kopertę wielkimi, przeszło trzydziestocentymetrowymi nożycami. Następnie prawie włazi sam do koperty, aby z niej mozolnie wyciągnąć ogromny list. Czytanie takiego wielkiego listu odbywa się również groteskowo, tzn. lalka kładzie list na parapecie parawanu i jeździ głową, a nawet całym korpusem po olbrzymiej karcie.

Jak stąd widzimy, pomysłowosc animatora otwiera ogromne możliwości gry lalką. Tak więc podanych tu przykładowo ćwiczeń nie należy traktować jako recepty czy reguły poruszania lalek. Są to bowiem jedynie sugestie dla początkujących lalkarzy, którzy jeszcze nie nabyli doświadczenia, wymagającego dłuższej praktyki i pewnej inwencji.

Początkujący lalkarz martwi się, jak sobie poradzić np. z płaczącą po stracie koziołeczka babuleńką, i nie wie, że można to zrobić z humorem i artystycznie. Wystarczy jedynie na moment lalkę odwrócić do tyłu, pochylić korpus do dołu i palcem od spodu podsadzić lalce kawałek fartuszka, którym obciera zapłakane oczy.

Na koniec jeszcze raz przypomnieć należy, że lalka ma swój własny styl gry i ruchy jej nie mogą naśladować czynności i ruchów człowieka, gdyż lalka żyje swym własnym lalkarskim życiem na scenie teatru lalek.

Wybitny krytyk teatralny Edward Csato bardzo trafnie podchwycił, w czym leży urok teatru lalek oglądanego przez dorosłych: „Sztywne zmechanizowane ruchy lalek mają niepojęty urok, wprowadzają nas w świat pozaludzki, a jednak intymnie związany z naszym zwyczajem, codziennym życiem.



Alfred Ryl - Krystianowski

Elementy ruchu w teatrze lalek

(miesięcznik TEATR LALEK nr 9/1960)

Teatr to synteza wielu gałęzi sztuk, podporządkowanych jednej wspólnej idei, zawartej w treści utworu dramatycznego.

W przeciwstawieniu do niektórych innych gałęzi sztuk (np. do malarstwa) widowisko teatralne tworzy się zespołowo, wysiłkiem kolektywu, w skład którego wchodzą nie tylko aktorzy, ale plastycy i muzycy oraz cały sztab pracowników pomocniczych. Całość pracy koordynuje reżyser, który w większości wypadków jest i inscenizatorem danego widowiska. Reżyser, scenograf i kierownik muzyczny to sztab generalny realizatorów widowiska. Naczelne dowództwo sprawuje reżyser.

W ciągu wielu wieków tworzenia się teatru i jego rozwoju, w zależności od przywiązywania większej wagi do jednej z gałęzi sztuk wchodzących w skład widowiska — ukształtowały się pewne odmiany teatru (balet, opera, teatr dramatyczny, teatr rapsodyczny, teatr lalek itp.) i w związku z tym w sztabach kierowniczych widowisk waga poszczególnych wartości kierowników ulegała pewnym przewartościowaniom.

I tak na przykład w realizacji pewnych wizji scenicznych w teatrze dramatycznym można obejść się bez kierownika muzycznego, jeżeli reżyser zrezygnował z muzyki jako środka wyrazu artystycznego realizacji tej wizji. Zupełnie inaczej jednak sprawą kierownictwa muzycznego (dyrygenta) będzie wyglądała w operze lub balecie.

Również i rola scenografa może być zwężona do minimum, na przykład w teatrze rapsodycznym, jeżeli teatr ten gra jedynie na tle kotar (plastyka ruchu scenicznego do scenografa nie należy).

A spróbujcie obejść się bez scenografa w teatrze lalek.

Właśnie z takiego układu sił wyprowadzili sobie niektórzy plastycy fałszywe wnioski i uzurpowali prawo pierwszeństwa scenografa w teatrze lalek.

Oczywiście te rzeczy już obecnie zostały przedyskutowane i wyjaśnione na zjazdach twórczych artystów lalkarzy.

Teatr lalek to specjalny rodzaj teatru plastycznego, gdzie dominują pierwiastki apollińskie. Oczywiście nie rezygnuje i z pierwiastków dionizyjskich, podobnie jak i teatr dramatyczny, wręcz przeciwnie, korzysta z nich bardzo chętnie, stwarzając możność wzajemnego przenikania się tych dwóch pierwiastków. Ale aktorem w tym teatrze jest lalka i dlatego przywiązuje się w nim ogromną wagę do ruchu i gestu, bo teatr lalek — to ożywienie plastyki, ożywienie jej ruchem oraz działaniem trwającym w czasie i w nieograniczonej przestrzeni (jeśli chodzi o wyobraźnię plastyka) na ograniczonym kulisami odcinku sceny.

Oczywiście ruch i gest jest pieczołowicie pielęgnowany i w innych teatrach, ale tam mamy do czynienia z ruchem i gestem ludzi żywych, odpowiednio stylizowanym, zależnie od okoliczności, stylu gry lub sytuacji.

Inaczej jest w teatrze lalek.

Chcąc omówić choćby pobieżnie ruch i gest w teatrze lalek, musimy zwrócić uwagę na stosunek człowieka do jego otoczenia. Ogólnie biorąc w większości wypadków otaczające nas przedmioty cechuje bierność (w wyjątkowych tylko wypadkach bywa odwrotnie). Jedynie ruch zmienia ten stosunek, pozornie ożywiając przedmioty, a w rzeczywistości nadając im siłę i energię kinetyczną. Stąd zabobonny lęk ludzi prostych przed pierwszymi środkami lokomocji poruszanymi nieznaną im siłą.

W wypadku kiedy aktorem jest lalka (przedmiot martwy), ożywa ona natchniona wolą poruszacza. Naturalnie ożywa pozornie, to nam jednak w odbiorze sztuki wcale nie prze-

szkadza. Bo czymże jest sztuka teatralna, jeżeli nie pozorem rzeczywistości, silniejszym od samej rzeczywistości. Wszak przygodna śmierć przechodnia na ulicy nie wzruszy nas bardziej niż śmierć aktora na scenie, poprzedzona odpowiednimi sugestiami.

Pomijając naukową systematykę ruchów, odnoszącą się do żywych ludzi (których wyobrażają nam lalki), opracowaną przez wielu teoretyków — od nie zachowanej niestety do naszych czasów rozprawy Cycero (De gestu historionis) po znaną nam wszystkim pracę Sergiusza Wołkońskiego („Człowiek wyrazisty") włącznie — dobry poruszacz wie, że analizując ruch można o nim powiedzieć to samo co o żywym słowie. Ażeby był interesujący, musi być wyrazisty, zmienny w tempie, musi mieć swoje gradacje i statyczne pauzy. Zależnie od okoliczności może być miękki lub sztywny, stosowany z umiarem lub przesadą itp.

Ruch lalki inny aniżeli ruch istoty żywej (bo inna jest anatomia lalki, inna żywego stworzenia) winien oddawać zasadniczo tylko schematy ruchów. Przez to staje się bardziej czytelny niż ruch aktora żywego, który siłą rzeczy automatycznie, zabarwia go naleciałościami swojej osobowości, najczęściej zupełnie zbytecznymi dla wyrażenia sugerowanej treści. (Stąd wywodzą się dążenia Craiga do zastąpienia aktora marionetką).

Rzecz jasna, że od konstrukcji lalki zależy, czy będzie ona miała ruchy groteskowe, czy patetyczne. Konstrukcja lalki, podobnie jak jej wygląd, tzn. realizacja plastyczna wizji inscenizatora — musi być zgodna z jej przeznaczeniem teatralnym.

Po drugiej wojnie światowej ustalił się wśród wielu lalkarzy pogląd, że domeną teatru lalek jest wyłącznie groteska, fantastyka baśni i — przeciwległy jej biegun — satyra. I to wszystko.

Zaciążył tu autorytet Obrazcowa. Według tej teorii lalki mogą grać „Króla Jelenia" — Gozziego, sceny z dantejskiego „Raju", „Rycerza w tygrysiej skórze" — Rustaweliego lub współczesne satyry — natomiast nie mogą udźwignąć brzemienia dramatu lub tych sztuk, gdzie bohaterami są współcześni nam ludzie.

Tak twierdził Obrazcow, choć na pewno wiedział, że teatr lalek niejednokrotnie wystawiał różnego rodzaju dramaty, jak również tragedie antyczne.

Jednakże i ostatnie doświadczenia lalkarzy różnych krajów wykazały, że jeżeli koncepcja plastyczna i konstrukcja lalki będzie zgodna z przeznaczeniem teatralnym, z charakterem i stylem sztuki i jeżeli sama sztuka będzie do wymagań sceny lalkowej przystosowana — teatr lalek udźwignie każde brzemię.

O wartości lalki scenicznej decyduje realizacja wizji plastycznej inscenizatora, w której muszą się mieścić możliwości ruchowe lalki. Lalka musi posiadać w sobie „zadatki do gniewu i pogody, błazeństwa i cierpienia, o ile sztuka tego zażąda" — jak to określił kiedyś Ali Bunsch.

Istnieje wiele odmian lalek scenicznych. Z nich najpopularniejsze są: marionetki, kukiełki, pacynki i ostatnio bardzo rozpowszechnione jawajki. Te cztery odmiany lalek stosują prawie wszystkie polskie teatry lalek.

Dwie pierwsze: marionetki i kukiełki, stały się nawet w mowie potocznej nazwą lalek scenicznych w ogóle i dopiero rozwój teatru lalek w Polsce Ludowej zmusił interesujących się tą dziedziną sztuki do stosowania nadrzędności terminu l a l k a s c e n i c z n a. Lalka sceniczna z kolei

może być marionetką, kukiełką, pacynką lub jawajką. Podobnie też i nazwę teatr lalek stosuje się jako nadrzędną, odnoszącą się do każdego teatru, w którym aktorami są lalki, bez względu na to, jakie odmiany lalek w tym teatrze występują. Jeżeli w takim teatrze występuje stale tylko jeden rodzaj lalek — wówczas możemy mówić o teatrze marionetek, kukiełek itd.

Marionetki z jednej strony podlegające, jak wszystko co jest materią, prawu przyciągania ziemi, z drugiej strony lekceważąc sobie (pozornie) grawitację, dają możność stworzenia nadzwyczajnych efektów w ruchach lewitacyjnych. Lewitacja daje widzom łagodną emocję, wyzwalając odwieczne marzenia ludzkości o przezwyciężeniu oporów, jakie nam stawia fizyka. Zawieszone na nitkach, swobodnie unoszące się w powietrzu czarodziejskie dywany, przeloty balonów lub huśtające się w cyrku lalki, to ruchy, które dają zadowolenie nie tylko dzieciom, ale i dorosłej publiczności. Widz siedzący na sali bierze przecież udział w tych czynnościach, śledzi sprawność tych ruchów (dla których pozornie opór nie istnieje) i zgrzytem dla niego byłoby zakłócenie ich harmonii. Widz, jeśli chodzi o stronę emocjonalną, nie jest bierny, przeciwnie — jest bardzo aktywny. Odczuwa zadowolenie, gdy bohaterowi sztuki wszystko idzie jak z płatka, cierpi z nim razem, gdy boryka się on z trudnościami.

Natomiast gdy chodzi o poruszanie się marionetek na scenie, to lalki te, mimo że pod względem budowy najwięcej zbliżone są do schematu budowy człowieka są — chociaż można wydobyć pewną miękkość ruchów i z marionetki — sztywne — i zwykle parodiują ruchy człowieka. Posiadają wielkie możliwości koordynacji ruchów przy wielce skomplikowanym systemie techniki poruszania, nie wytrzymują jednak, zdaniem moim, konkurencji ze zróżnicowaniem i koordynacją ruchów prostej w konstrukcji jawajki, pozbawionej ruchu nóg, możliwości stawania na rękach i innych gimnastycznych ewolucji, które mogą wykonywać marionetki. Marionetki, stykającej się po raz pierwszy z teatrem lalek publiczności, imponują doskonałością techniczną.

Kukiełka na patyku, zadomowiona i unarodowiona w polskich szopkach ludowych, zgodnie z tradycją naszego narodu mającą skłonność do tańca, przy odpowiednio zastosowanym repertuarze odznacza się specjalnym urokiem, który w charakterystyczny dla niej sposób podkreślają bezwładne rączki i nóżki. Promieniuje z niej jakiś prymityw i naiwność sztuki ludowej. Świetnie się czuje w szopce i w wodewilu ludowym. Występuje, a raczej występowała w niedawno jeszcze istniejących „bertepach" ukraińskich i białoruskich „betlejkach". Chętnie posługuje się nią również i satyra (Zielony Balonik i współczesne satyry polityczne). Pierwszy nasz stały teatr lalek, przeznaczony dla dzieci, warszawski „Baj" (obchodziliśmy niedawno 25-lecie jego istnienia), rozpoczął swą pracę od najprymitywniejszych kukiełek, które z miejsca zdobyły sobie uznanie wśród dzieci i pedagogów. Ci ostatni zorientowali się, jak wielką rolę może odegrać lalka w wychowaniu i kształtowaniu poczucia estetycznego dziecka.

Krótkie, drobne, a zarazem pocieszne ruchy można wydobyć z pacynki. Żaden rodzaj lalki nie może konkurować z pacynką, jeśli chodzi o naiwny świat drobnych zwierzątek. Charakterystyczne ruchy łapek, ruchliwość głowy i tułowia świetnie oddadzą nam zajączka, jeża, wiewiórkę czy też naiwne postaci ludzi-lalek. Specjalną sympatią cieszą się wśród

dzieci z przedszkola, dzieci, które same nawet przypominają nam trochę pacynki, gdy chodzi o gest i ruch. Zróżnicowanie ruchów pacynki zależy od kroju kostiumu i osadzenia patronów na palcach.

O możliwościach ruchowych jawajki wspomniałem już porównując ją z marionetką. Nie od rzeczy będzie zaznaczyć, że jawajka spośród wszystkich omawianych lalek ma najszerszy zakres możliwości w interpretacji ruchowej różnego charakteru sztuk. Rzeczywiście trudno zagrać antyczną tragedię naiwną pacynką lub kukiełką, trudno w ogóle tymi lalkami zagrać sztukę, w której w rachubę wchodzi patetyczny gest. Gest ten daje się świetnie wydobyć z jawajki, której można też użyć i do sztuk o innym charakterze. Jednym słowem zasięg możliwości ruchowych tego typu lalek jest znacznie szerszy, chociaż nie potrafi ona w niektórych wypadkach zastąpić marionetki. Zasięg marionetki pod tym względem jest o wiele większy niż kukiełki lub pacynki, ale mniejszy od jawajki. Pamiętajmy, że gdy chodzi o prostotę koordynacji ruchów i ich płynność, to jawajka pod tym względem przewyższa wszystkie inne odmiany lalek.

Jawajka, choć jej konstrukcja najbardziej odbiega od schematu anatomii prawdziwego człowieka, pomijając kwestię nóg, stwarza najbardziej pozory ruchu zbliżonego do ruchu człowieka. Dziś na naszych scenach jest najpopularniejsza. Zawdzięcza to właśnie możliwości koordynacji ruchów głowy, tułowia i rąk. Możliwość tej koordynacji istnieje i w marionetce, ale ma już nieco inny charakter (groteskowy). Prócz tego jawajka jest lalką poruszaną od dołu i może grać na tej samej scenie co pacynka i kukiełka, zaś marionetka wymaga specjalnie tylko dla niej przystosowanej sceny. Oczywiście w wielu wypadkach stosujemy w jednej sztuce różne odmiany lalek, wykorzystując różne właściwości ich konstrukcji.

Reżyser i inscenizator oraz plastyk teatru lalek, planując wystawienie jakiejś sztuki lalkowej, musi opierając się na dotychczasowych doświadczeniach, zadecydować, jaki rodzaj lalek będzie odpowiadał danej postaci, charakterowi i stylowi wystawionej sztuki. Dobrze byłoby, gdyby nawet autor scenariusza znał wszystkie techniki lalkarskie, ponieważ ruch i gest danej lalki w zależności od skojarzenia go z charakterem postaci będzie nasuwał wyobraźni autora poszczególne sytuacje podkreślające cechy tej postaci, tak w dialogach jak i w inscenizacji wynikającej ze scenariusza.

To, że ruch lalki zależny jest nie tylko od inwencji poruszacza, ale też i od jej konstrukcji, możemy doskonale zaobserwować w tańcu lalek. Taniec taki posiada wielkie walory estetyczne. Analizując estetykę tańca dojdziemy do wniosku za teoretykami sztuki, że nie pantomima wspomagająca taniec oparty na muzyce, ale harmonia ruchów jest jego podstawą. Naturalnie ruchów zrodzonych z wątku danego tworzywa. Lalka uproszczonymi środkami wyrazu stwarza swoistą harmonię tańca. Harmonia ta jest zgodna z jej budową, jej możliwościami ruchowymi, jej możliwościami stwarzania złudzeń. Balet Japonek z „Dwóch Michałów", kapitalny taniec fok z „Tarabumby" oraz balet dziewic Budur z „Cudownej lampy Aladyna" dają nam tego klasyczne przykłady*. Siła

---

* „Dwa Michały" — sztuka Franta grana w „Grotesce" w reżys. H. Ryla, „Cyrk Tarabumba" i „Cudowna lampa Aladyna" — znany repertuar „Groteski" w reżyserii Władysława Jaremy.

wyrazu najprostszych środków stosowanych w tych tańcach — jest olbrzymia.

Teatr lalek zawdzięcza swoje istnienie chęci ożywienia martwych przedmiotów. Ożywienie plastycznego tworu, jakim była mniej lub więcej niezdarna rzeźba, stworzyło podstawy teatru lalek.

W dużej mierze kinetycznej stronie widowiska zawdzięcza swoje powodzenie „Cyrk Tarabumba" grany w wielu wersjach w krakowskiej „Grotesce" (zawsze ze wspomnianymi fokami). Synchronizacja ruchu z muzyką stworzyła czar widowiska „Kolorowe piosenki" w „Arlekinie" („Kolorowe piosenki" — repertuarowa pozycja dla naszych najmłodszych dzieci również była grana w kilku wersjach). Płaskie, witrażowe laleczki, pozbawione teoretycznie trzeciego wymiaru, wyczarowały w łódzkim „Arlekinie" widowisko stojące na pograniczu teatru lalek i filmu rysunkowego, filmu — który jest tylko epigonem teatru lalek, bo najpierw teatr lalek ożywił rzeźbę, a potem dopiero film rysunkowy zdobył się na ożywienie rysunku na ekranie.

Film w ogóle zawdzięcza swoje istnienie teatrowi lalek. Najprostszym prototypem dzisiejszego kina był wschodni teatr cieni, który do dzisiejszego dnia przykuwa uwagę licznych widzów na Jawie, w Chinach, w Turcji, a nierzadko i u nas w Europie.

Tak więc wyobraźnia ludzka nie zadowoliła się stworzeniem rzeźby czy rysunku — przedstawiały one bowiem jedynie niezmienne momenty przejawów życia, uchwyconego w naszym otoczeniu. Żeby przedstawić jakąś akcję trwającą w czasie, trzeba było koniecznie **włączyć w to ruch.** Ruch jest związany nierozerwalnie z czasem.

Lalka w ręku dziecka zawsze dawała możność ożywienia jej ruchem bez potrzeby uciekania się do skomplikowanych środków technicznych i dlatego powstanie teatru lalek nie było tak ściśle związane z rozwojem techniki, jak ożywienie rysunku na ekranie. To ożywienie całymi wiekami cierpliwie czekało na stopniowy rozwój techniki. Dopiero od „latarni magicznej" do teatru Reynauda rozwój techniki w tej dziedzinie posuwał się stosunkowo bardzo szybko, prowadząc do zabójczego tempa, związanego z wynalazkiem fotografii i uzależnionych od niej pierwszych „iluzjonów", przekształconych później w dzisiejsze kina.

A o cóż chodziło. O taką tylko drobnostkę, żeby włączyć do rysunku element ruchu. Teatr lalek potrafił zrobić to o wiele, wiele wieków wcześniej, posługując się trójwymiarową lalką, a płaską lalką w teatrze cieni pobudził wyobraźnię przyszłych wynalazców kina.

Podsumowując to wszystko co wspomniałem o ruchu lalki, możemy stwierdzić, że kinetyczna strona widowiska wraz z pomysłem dramatycznym, osnutym na tle jakiegoś konfliktu oraz strona plastyczna widowiska — są nierozerwalnym trzonem widowiska lalkowego.

Można w widowisku zrezygnować nawet ze słowa (pantomima), można obejść się bez muzyki, ale nie można zrezygnować z ruchu, który jest podstawą akcji scenicznej.

Przecież z elementów ruchu nie rezygnują nawet słuchowiska, które pośrednią drogą nadrabiają go tempem, zbliżaniem się i oddalaniem głosu oraz szeregiem różnych efektów akustycznych.

Element ruchu występuje też i w twórczości epickiej, gdzie abstrakcyjne, odpowiednio umowne słowa budzą go w naszej wyobraźni.

Alfred Ryl — Krystianowski

Kwartalnik TEATR LALEK
Nr 4 - 1951

STEFAN SZUMAN
Prof. U. J.

STYL GROTESKOWY W TEATRZE LALEK

1.

Lalka jest „groteskowym" aktorem. Groteskowa jest jej bardzo wielka głowa, umieszczona na bardzo szczupłym tułowiu. Groteskowe są ruchy: pacynek, kukiełek, marionetek. U każdego z tych trzech rodzai lalek są one inaczej groteskowe, a to w zależności od mechanizmu, jaki nimi porusza, sprawiając, że ruszają się jak żywe. Groteskowy w końcu jest — a w każdym razie być powinien — głos, którym lalki mówią na scenie. Nie bardzo się bowiem godzi z naturą lalki, by jej głos był z innego świata, niż jej wygląd. Lalka jest istotą budzącą się do życia tylko wówczas, gdy występuje na scenie. Żyje wówczas swoim własnym, groteskowym życiem i wszystkie objawy jej życia, a więc wygląd, ruchy i głos — muszą być zgodne z jej naturą. „Natura" lalki scenicznej jest dziwnym połączeniem rzeczy martwej i istoty żywej. Jako lalka zrobiona z drzewa, drutów, tektury i kolorowych łatek oraz jako mechanizm, poruszający się w rozmaitych zawiasach, lalka jest bowiem przedmiotem martwym, jako postać ruchoma i zdolna do wykonywania ruchów artykułowanych[1]), przedłużających i wyrażających pośrednio ruchy aktora, lalka jest istotą jakby żywą czyli jakąś niby to osobą, ożywioną istnieniem cudzym, zapożyczonym przez nią.

Istoty takie, jakby żywe a przecież nieżyjące, mówiące a przecież nieme, ruszające się a przecież bezwładne, są dziwnymi, po trochu niesamowitymi, po trochu śmiesznymi czyli groteskowymi istotami.

2.

Pacynki, kukiełki i marionetki przeważnie mają groteskowo dużą głowę. Czemu nie jest inaczej? Czy lalka z głową o normalnej wielkości — w stosunku do korpusu i kończyn — byłaby lalką niesceniczną? Oto jedno z wielu zagadnień teatru kukiełkowego, budzących zastanowienie.

Podobnie jak artyści, tworzący lalki dla sceny, postępują małe dzieci. „Ludziki", jakie one rysują lub lepią z gliny, mają zwykle „za duże" głowy. Głowy ludzi na ich rysunkach są zwykle o wiele za duże. Oto kilka charakterystycznych przykładów z moich zbiorów.

Dla dziecka rysującego postać człowieka, głowa jest rzeczą najważniejszą. Poza głową w rysunku dziecka ważne są najpierw ręce, a potem nogi, czyli to co się rusza. O tułowiu dziecko w swoim rysunku często zapomina zupełnie. Tułów dla dziecka nie jest ważny w rysunku, bo tułów niczego nie wyraża. Gdy dziecko po pewnym czasie zacznie już rysować postać ludzką z uwzględnieniem tułowia, wówczas ta część ciała na rysunku wypada zwykle bardzo nikle, bardzo niepozornie.

Podobnie tworzy swoje lalki artysta teatru kukiełkowego. Głowa jest dla niego rzeczą najważniejszą. Na niej skupia całą swą uwagę, jej poświęca główny wysiłek artystyczny i twórczy. Z kolei interesują go kończyny górne, bo lalka wyraża się na scenie obficie gestykulacją rąk, a jej słowa byłyby niezrozumiałe, gdyby się nie tłumaczyły gestem wyrazistym. Jeżeli chodzi o nogi, to są one przeważnie — u pacynki i kukiełki — rzeczą zupełnie drugorzędną. Lalka taka stoi bowiem nie na własnych nogach, lecz na dłoni aktora wzgl. na kijku, który on trzyma, a porusza się z miejsca, gdy dłoń aktora przesuwa się w przestrzeni.

Powiększenie głowy lalki czyni ją dla widza lepiej widoczną od innych części ciała, czyni ją szczególnie ważną, wyrazistą. Na głowie lalki skupia się spojrzenie widza. Sytuacja jest podobna do tej, która zachodzi, gdy z kimś rozmawiamy. Patrzymy

*) Ruchami „artykułowanymi" czyli uczłonikowanymi nazywam ruchy kończyn, głowy i tułowia lalki, dokonujące się w stawach.

wówczas na twarz danej osoby, patrzymy jej w oczy, by ją lepiej rozumieć. Wszelkie inne ruchy ciała widzimy wówczas na tle, czy raczej na peryferii jej twarzy. W polu widzenia może się znajdować cała osoba, ale twarz skupia na sobie nasze wejrzenie.

Wystarczy zwykle widzieć dobrze twarz danej osoby, by równocześnie móc dostrzegać wszystkie ruchy jej ciała. Zwierzęta takie jak psy i koty także patrzą nam w oczy, w twarz, spostrzegając poza tym doskonale każde poruszenie naszego ciała. Z twarzy najlepiej czytamy, co ktoś przeżywa, myśli, zamierza uczynić. Twarz najsilniej ku sobie pociąga nasz wzrok. Twarz lalki scenicznej jest zwykle[1]) duża i wyrazista, bo na twarzy maluje się charakter postaci scenicznej, jaką reprezentuje dana lalka.

3.

Jednym z groteskowych elementów upostaciowania lalki jest to, że wyraz jej oblicza pozostaje w ciągu gry niezmienny. Lalka przez cały spektakl zachowuje ten sam wyraz twarzy, ponury lub uprzejmy, wesoły lub kwaśny, jadowity lub dobroduszny, bystry lub głupkowaty itp. Jej twarz nie zmienia się w czasie gry, nie bierze właściwie żadnego udziału w grze. Sztuka aktorów kukiełkowych polega m. in. na takim operowaniu lalką, by widz nie dostrzegł w czasie gry, że lalka nie zmienia wyrazu swej twarzy i by mu się właśnie wydawało, iż jej twarz jest żywa i coraz inna w swym wyrazie.

Gra lalką na scenie polega w dużej mierze na zręcznym wytwarzaniu pewnych iluzyj wzrokowych w widzu, na doprowadzeniu go do tego, by ujrzał to, co ma zobaczyć, a przestał dostrzegać pewnych rzeczy, które są widoczne. Tak więc widz w czasie spektaklu powinien zapomnieć o tym, że lalka nie jest żywa (mimo że przecież wie o tym, że nią ktoś porusza). Widz powinien ulec złudzeniu i mniemać, że lalka sama się rusza. Podobnie ma się sprawa z twarzą lalki. Widzowi powinno się zdawać, że ta twarz żyje i zmienia swój wyraz w różnych sytuacjach. Nie można dopuścić do tego, by niezmienność twarzy lalki choćby na chwilę w czasie gry nas zastanowiła. Teatr lalek jest teatrem, w którym widzimy niektóre rzeczy, jakich nie ma, a nie dostrzegamy pewnych rzeczy, mimo że je widzimy. Sztuka aktora kukiełkowego m. in. polega na tym, że wytwarza w widzu pewne złudzenia wzrokowe, nie dopuszczając by powstawała w nim myśl, iż ulega złudzeniu.

Sztuka artysty, który lalki tworzy, polega na czymś zupełnie innym. Musi on każdej z lalek dać twarz, któraby wyrażała dobitnie jej charakter jako postaci scenicznej. Lalka musi mieć taką twarz, by widz odrazu wiedział, z kim ma do czynienia. Zważywszy, że twarz lalki mimicznie jest martwa, jej fizjonomiczny rysunek musi być tym bardziej ostry, jednoznaczny, wyrazisty. Biedna lalka ma przecież tylko jedną twarz, podczas gdy aktor żywy może swoją twarz w czasie gry zmieniać tyle razy, ile zechce.

Lalka musi otrzymać oblicze dla niej typowe, ztypizowane, trafnie jej charakter — jako postaci scenicznej — wyrażające, a jednak tak dalece nieokreślone w wyrazie mimicznym, by mogła z nim się pokazać w bardzo różnych scenach. Tą samą twarzą lalka musi płakać, lub śmiać się, gniewać lub być zakochaną, szaleć lub pogrążać się w myślach itp. Sytuacja sceniczna lalki „o jednej twarzy" jest zaiste dziwną i groteskową sytuacją.

Artysta wydobywa z rzeczywistości to, co jest istotne i charakterystyczne. Według współczesnej teorii sztuki posługuje się on w tym celu pewnymi uogólnieniami. „Artysta operuje uogólnieniem przedstawionym (obrazem). Obraz ten jest typizacją rzeczywistości. Rzeczą artysty jest, by obraz zawierał w sobie maksymalny przejaw tego, co ogólne"[*]).

*) Głowy mniejsze i proporcjonalne do reszty ciała mają lalki zwykle tylko w takich widowiskach, w których występują na dużej scenie i odpowiednio rozbudowanym tle scenerii i gdzie występują dużą gromadą n. p. „Konik garbusek" w realizacji dyr. Jaremy).

*) S. Morawski. Dzieło realistyczne. „Twórczość", 1949.

Twarz lalki właściwie nie jest twarzą, lecz maską — jak w dramacie starożytnym. Maska odczłowiecza lalkę. Na scenie teatru lalek grają „żywe maski", istoty maską odczłowieczone, a pod maską jakby żywe, żyjące pod zasłoną maski tym właśnie życiem, jakie całe w sobie skupia i dobitnie wyraża ich maska.

Twarze lalek są zwykle groteskowymi maskami. Artysta, który je tworzy, musi bardzo jaskrawo, bardzo realistycznie uwypuklić charakterystyczne cechy fizjonomiczne danej postaci. Musi on zarazem w rysunku twarzy stonować, ukryć, pominąć wszystko to, co jest nieistotne i uboczne, a coby zamącało czystość i jasność wyrazu charakterystycznej fizjonomii.

Jeżeli według M. Gorkiego „poetycka przesada jest w pełni uzasadniona" w literaturze*), to tym bardziej przesadna typizacja lalki jako określonej postaci — jest uzasadniona w teatrze lalek.

Rysunek twarzy lalek scenicznych znajduje się wskutek tego na pograniczu karykatury. Nie może być inaczej, bo twarze lalek nie tylko zwykle są — ale z natury rzeczy muszą być — groteskowe, jako że zaostrzenie jednostronne pewnych rysów prowadzi z konieczności do mniej lub więcej jaskrawych deformacji twarzy. Owe deformacje sprawiają, że lalka na pierwszy rzut oka wygląda dziwacznie, niesamowicie, groteskowo. Ale gdy kukła, którą przed chwilą mieliśmy w ręku, wyjdzie na scenę i zacznie się poruszać i grać, wówczas jej twarz się ożywia i przestaje być maską o sztucznie stylizowanych i groteskowo przerysowanych rysach. Okazuje się wtedy, że tylko z taką właśnie twarzą na scenie dobrze się prezentuje i dobrze może odegrać swoją rolę. Podobnie wyszminkowana twarz aktora wygląda tak długo dziwacznie, póki się on nie ukaże na scenie. Scena wymaga pewnych przejaskrawień. Lalka sceniczna nie jest posążkiem rzeźbionym do oglądania w gablotce. Lalka staje się piękna dopiero wtedy, gdy zacznie się ruszać i tak musi być zbudowana, by właśnie w ruchu charakterystyczna fizjonomia jej twarzy swym wyrazem przemawiała do widowni. Mimo groteskowych przeobrażeń, głowy lalek scenicznych nie są karykaturą oblicza ludzkiego, a lalki w całości nie są karykaturą postaci ludzkiej. Zadaniem groteskowej stylizacji jest silne uwypuklenie pewnych cech lalki, potrzebne po to, by jasno reprezentowała daną postać sceniczną — by jej twarz wyglądała właściwie w rozmaitych scenach i w różnych pozycjach w czasie gry. Groteskowa twarz lalki nie ośmiesza jej — ani postaci, którą reprezentuje — lecz czyni ją charakterystyczną. Dobrze zrobiona twarz lalki zwięźle a dobitnie wyraża samą istotę charakteru postaci, jaką lalka reprezentuje na scenie. Śmieszna czy karykaturalna jest lalka tylko dla ludzi naiwnych, którym wydaje się dziwaczne i śmieszne wszystko to, co wygląda inaczej niż zwykle.

Nie ulega jednak wątpliwości, że styl groteskowy stoi na pograniczu karykatury i w sposób ryzykowny igra ze śmiesznością. To też lalki nieudolnych artystów są często niczym więcej jak tanią karykaturą, w której styl groteskowy, właściwy istocie teatru lalek, został zastosowany bez zrozumienia jego istoty.

4.

Z kolei przechodzimy do zagadnienia groteskowości ruchu lalek. Jak wiadomo, rozróżniamy cztery rodzaje lalek: pacynki, kukiełki, marionetki i lalki typu jawajskiego. Każdy z tych rodzai rusza się inaczej, co zależy od budowy lalki, czyli jej możliwości ruszania się oraz od sposobu poruszania nią.

Lalka rusza się bowiem nie tylko zależnie od tego, kto i jak nią porusza, ale także zależnie od tego, jak potrafi się ruszać, czyli zależnie od swej budowy. Od budowy lalki zależy typ jej ruchu. Podobnie ruch każdego zwierzęcia jest zależny od jego budowy. Chrabąszcz i żółw inaczej posuwają się naprzód niż jaszczurka lub mysz, bo inaczej jest zbudowane ich ciało.

*) S. Morawski. Dzieło realistyczne. „Twórczość", 1949.

Kaczka chodzi inaczej niż kura, bocian inaczej niż gołąb, pliszka inaczej niż sikorka. Jest to zależne m. in. od długości i budowy nóg i osadzenia ich pod tułowiem.

Lot jastrzębia jest zupełnie inny od lotu kuropatwy, lot jaskółki zręczniejszy i zwrotniejszy od lotu wróbla, bo rozpiętość skrzydeł i budowa kadłuba, przecinającego powietrze, jest inna. Zając biegnie inaczej i szybciej od jamnika, który za nim pędzi, bo jego tylne nogi są dłuższe. Koza jest zręczniejsza od krowy i lepiej skacze dzięki swej budowie. Ruchy kota są bardziej elastyczne, płynniejsze od ruchów psa, bo budowa tułowia i kończyn kota umożliwia mu taki sposób poruszania się. Małpa rusza się inaczej od człowieka, bo jest przystosowana do chodzenia raczej po drzewach, a nie po ziemi. Małe dziecko rusza się inaczej od młodzieńca, bo proporcja tułowia i kończyn w obu wypadkach jest różna.

Ruchy zwierząt powyżej wymienionych odbywają się dzięki zginaniu i prostowaniu kończyn i innych części ciała — w stawach. Stawom człowieka i zwierząt u lalki odpowiadają sztuczne stawy czyli ruchome połączenia poszczególnych odcinków kończyn i innych części korpusu lalki. Lalka porusza kończynami, głową i tułowiem, zginając i prostując je na zawiasach. Korpus lalki jest mechanizmem, ruszającym się w tych „zawiasach", które posiada. Zależnie od budowy „zawiasów", ruch danej części ciała lalki może być jedno lub wielokierunkowy.

Korpus lalki jest rodzajem mechanizmu, ruszającego się sztucznie na rozmaitych „zawiasach". Ruch ten (dzięki temu właśnie) w swej istocie jest ruchem mechanicznym, ruchem sztucznie poruszanej aparatury.

Mechanizmy ruchu lalki są zwykle bardzo prostymi mechanizmami. Cała sztuka aktora, operującego lalką, polega na tym, by z bardzo prostych (a mechanicznych) ruchów, jakimi dana lalka dysponuje, wydobyć jak największą skalę ruchów żywych i charakterystycznych, wyrażających jasno to, co postać lalki na scenie czyni i co czuje.

Ruch mechaniczny, naśladujący ruch żywy, jest groteskowym ruchem. Zręczne manewrowanie lalką prowadzi do tego, że widz przestaje zdawać sobie sprawę z mechaniczności ruchów lalki. Mimo że w rzeczywistości każda lalka na scenie porusza się jak mechanizm, ruchy lalki mogą być tak zręczne i sugestywne, że widz ulega złudzeniu i prawie zaczyna wierzyć, że lalka ożyła. Jest to piękne złudzenie naszej wyobraźni spostrzegawczej. Ruchy lalki w rzeczywistości są o wiele mniej płynne i mniej urozmaicone od ruchów istot żywych, bo są schematyczne, uproszczone i względnie ubogie. Mimo schematycznych uproszczeń mogą być tak charakterystyczne, wyraziste i tak samo wymowne, jak ruchy prawdziwe. Mimo sztuczności mogą się wydawać płynne i naturalne.

Ruchy lalki na scenie nie są naturalne, ale może i powinno się widzowi wydawać, że są naturalne. Gdyby je dokładnie zbadać i odtworzyć okazałoby się, że są sztuczne i mechaniczne. Ale aktor może doprowadzić do tego, że wyglądają jak ruchy prawdziwe istoty żywej.

Przy jakimś idealnym ulepszeniu budowy mechanizmu lalek możnaby może doprowadzić do tego, że lalka w rękach zdolnego aktora ruszałaby się zupełnie tak samo jak człowiek, lub zwierzę, które przedstawia. Teatr operujący takimi lalkami, prawdopodobnie przestałby być teatrem lalek, a stałby się — w zakresie sztuk teatralnych — czymś analogicznym do tego, czym jest „gabinet figur woskowych" w stosunku do rzeźby artystycznej, lub panorama w stosunku do malarstwa. Wszelka sztuka hołdująca skrajnemu naturalizmowi przestaje być prawdziwą, realistyczną sztuką. Sztuka polega na wyrażaniu istoty rzeczywistości, a nie na samym — choćby bardzo dokładnym i umiejętnym — odtwarzaniu jej wyglądu. Reprezentanci estetyki współczesnej podkreślają, że „nie wolno mylić realizmu z niewolniczym kopiowaniem rzeczywistości... Naturalizm prowadzi do wyradzania się sztuki.

Istotą teatru lalek jest stwarzanie artystycznej wizji rzeczywistości tymi środkami i z pomocą tego wyłącznie tworzywa, które jest właściwe tego rodzaju sztuce. Tworzywem teatru lalek jest lalka, czyli przedmiot martwy, a nie aktor żywy czy człowiek żywy. Z tego prostego a „martwego" tworzywa trzeba wydobyć maksimum wyrazu, maksimum życia. Trzeba, aby scena teatru lalek umiała stworzyć wizję prawdziwego życia, ale nie trzeba, by naśladowała niewolniczo życie, w którym żyją istoty zupełnie różne od lalek — istoty żyjące samodzielnym życiem.

Sytuacja sztuki teatralnej, lalkami się posługującej, jest osobliwa. Jest bowiem rzeczą dziwną i groteskową, że lalka — przedmiot martwy — rusza się na scenie, działa i mówi jakby była istotą żywą. Istotnym i podstawowym przeżyciem estetycznym, jakie się wytwarza w widzu, jest zdumienie towarzyszące — jakby coś w rodzaju podziwu dla gry lalek — ich umiejętności udawania życia. Podświadomie widz ani na chwilę nie zapomina, że lalki są przedmiotami martwymi. Ulegając wciąż na nowo złudzeniu, że są żywe, znajduje się on w jakimś trudnym do opisania stanie podziwu dla nich. Ten podziw rozwiałby się natychmiast, gdyby widz uwierzył, że lalki są naprawdę żywe, czyli że nie są lalkami.

Lalka jest — i powinna być — istotą zarówno z wyglądu jak w zakresie swych ruchów w miarę sztuczną, nieprawdopodobną i groteskową, by sobie wciąż na nowo móc zasługiwać na utajony podziw widza.

Istotą teatru lalek jest, że to co prawdopodobne, staje się na scenie prawdziwe, że żywą staje się rzecz martwa, że ruch w swej istocie mechaniczny, nabiera wyrazu gestów żywych i po ludzku wymownych.

Sztuka teatru lalek ma swoją odrębną i jej tylko właściwą podstawę w dwóch momentach: W tym, że lalka wcale do tego nie aspirująca, by wyglądać identycznie tak samo jak żywy człowiek (lub żywe zwierzę), z momentem gdy zaczyna się ruszać, wygląda jak stworzenie żywe (czym właśnie fascynuje widownię) oraz na tym, że chociaż ona ani potrafi, ani „chce" ruszać się tak jak człowiek żywy, jednak widz rozumie jej gesty, postawy i poczynania jakby to były wymowne ruchy żywej i czującej istoty.

Rzeczy martwe, które potrafią na scenie stać się istotami, są zdumiewające. Rzeczy martwe, które nie ukrywają, że są sztucznie stworzone i że się sztucznie ruszają, a jednak umieją wyglądać jak żywe i ruszać się jak istoty czujące i myślące, grają z nami w otwarte karty a jednak wygrywają swoją grę z nami — w świecie artystycznych złudzeń. Lalka zaczyna od tego, że wprowadza nas w zdumienie. Ale trwa nie długo — i wprowadza nas w zachwyt. Ten swoisty rodzaj artystycznego kuglarstwa jest istotą groteskowej sztuki lalek.

Sztuka lalek nie naśladuje rzeczywistości naturalistycznie, lecz odtwarza artystycznie jej istotę i to udaje się jej mimo, że posługuje się groteskowym stylem.

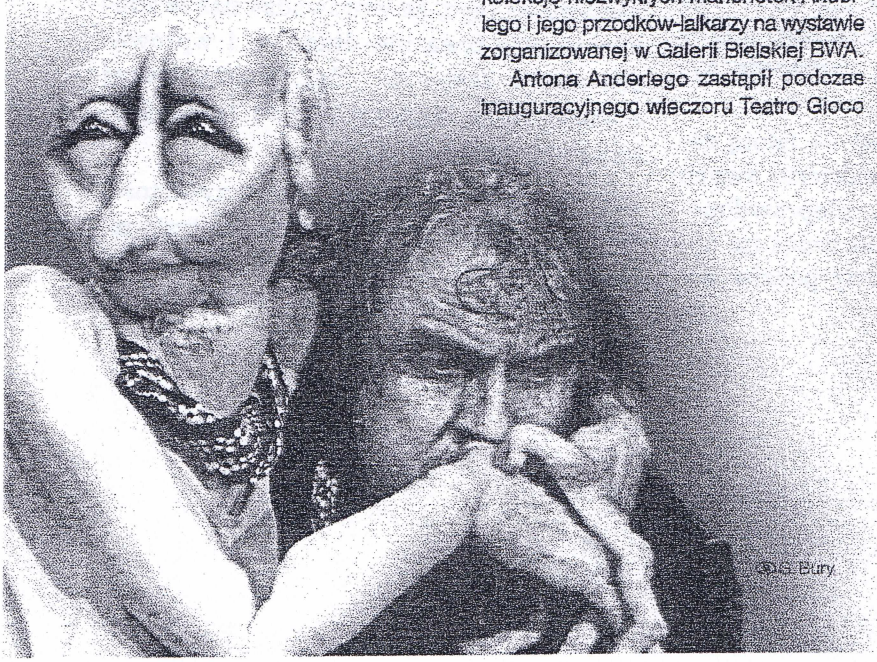
Halina Waszkiel

Siła animacji

(Kwartalnik TEATR LALEK Nr 2-3 (93-94) z 2008 roku)

Dyrektor XXIII Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej, Lucyna Kozień, stwierdziła w jednym z wywiadów: *W tym roku tak komponowaliśmy program naszego festiwalu, aby lalka znalazła się w centrum. Chodziło o to, by pokazać widzom, ale także i środowisku teatralnemu, że lalka wciąż bywa, wciąż jest bardzo atrakcyjnym środkiem przekazu*. I rzeczywiście, lalka była w centrum. Dzięki takiej busoli kierującej doborem spektakli, widzowie mogli zobaczyć to, co było do udowodnienia: że lalki trzymają się mocno, aktor żywoplanowy ich nie pokonał, a różnorodność lalkowych kształtów, form, tworzywa, sposobów animowania itd. jest wręcz nieograniczona – zresztą zawsze tak było, tylko nie wszyscy lalkarze i nie zawsze potrafią to docenić i wykorzystać.

Fasada / Façade, Białostocki Teatr Lalek, Duda Paiva Puppetry and Dance



fot. G. Bury

Festiwal w Bielsku-Białej od dawna daje szansę zobaczenia, co ciekawego w sztuce lalkowej dzieje się nie tylko u nas, ale i za granicą. Tym razem zobaczyliśmy 14 spektakli ze świata, reprezentujących różne miejsca na skali zaczynającej się od punktu „tradycja" i prowadzącej do punktu „nowatorstwo", łącznie z punktami granicznymi.

Akcentem solidnej tradycji miał się festiwal rozpoczynać, bowiem inauguracyjny wieczór miał uświetnić swym występem wybitny i wielce zasłużony słowacki lalkarz Anton Anderle. Niestety, zmarł na kilka dni przed rozpoczęciem festiwalu, pogrążając w szczerym smutku swoich licznych przyjaciół. Publiczność nie zobaczyła zatem jego *Najmniejszego cyrku świata*, będącego popisem tradycyjnych marionetek trikowych, kontynuujących wprost, w niezmienionej formie, XIX-wieczne tradycje słowackiej i międzynarodowej sztuki marionetkowej. Na pociechę można było podziwiać kolekcję niezwykłych marionetek Anderlego i jego przodków-lalkarzy na wystawie zorganizowanej w Galerii Bielskiej BWA.

Antona Anderlego zastąpił podczas inauguracyjnego wieczoru Teatro Gioco Vita z przedstawieniem *Pépé i Gwiazda*. Gioco Vita należy do najciekawszych teatrów cieniowych na świecie, a bywał w Bielsku-Białej wielokrotnie. Tym razem pokazał liryczną bajkę dla dzieci, autorstwa współczesnej pisarki Barbry Lindgren, o przyjaźni małego chłopca i źrebaka, razem występujących w cyrku. Dwoje aktorów obecnych na scenie snuje swoją opowieść, ilustrując ją co chwila scenkami cieniowymi, pokazywanymi na małych i dużych ekranach, ustawianych i demontowanych na oczach widzów. Gra świateł i barw, wydobywających zmienne, ruchliwe, rosnące i malejące kształty lalek cieniowych, dobrze buduje poetycki nastrój całości. Choć w tym spektaklu Gioco Vita posługuje się własnymi i oryginalnymi sposobami wykorzystania techniki cieniowej, to jednak generalnie pozostajemy w kręgu tradycji: po pierwsze w kręgu dawnej tradycji teatru cieni, a po drugie w kręgu dominującego od dłuższego czasu w teatrze lalek opowiadania przez aktorów fabularnej treści, ilustrowanej lalkami. To spektakl poetycki i – jak się okazało – dobrze trafiający w dziecięce gusty, ale nieco monotonny, pozbawiony dramatycznego nerwu.

Podobną zasadę ilustrowanej opowieści reprezentował spektakl z pozoru odległy kulturowo: *Drewniany koń* Teatru Nozad z Teheranu. Irańska baśń o rodzeństwie, osieroconym przez zamordowaną kobietę i wychowanym przez wiernego konia oraz o zemście dokonanej przez dorosłe już dzieci na mordercy matki, toczy się w innej scenografii i w innych kostiumach, ale przecież istota rzeczy jest ta sama. Aktorzy opowiadają historię, ilustrując ją przy użyciu różnych technik lalkowych i teatralnych: mamy tu teatr cieni, lalki prawie ludzkiej wielkości animowane przez zawoalowanego

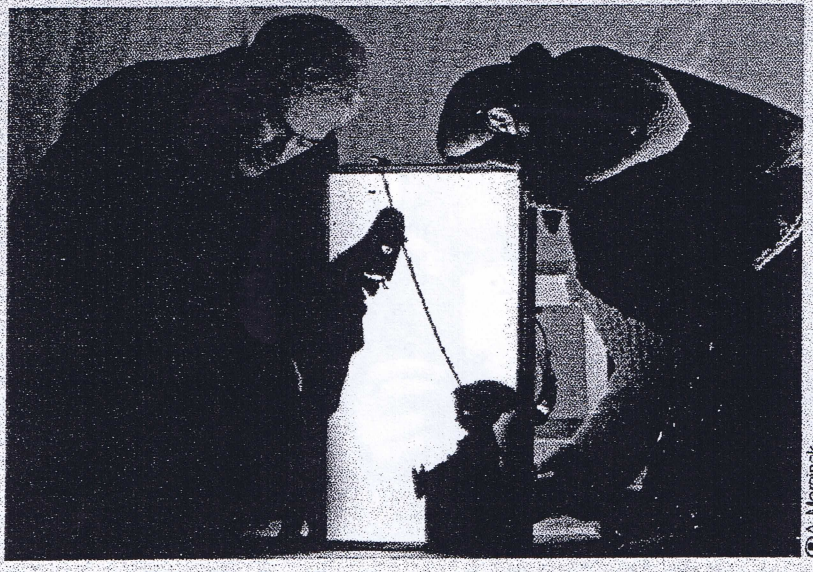
Trzej muszkieterowie / The Three Musketeers, Divadlo Alfa

aktora za ich plecami, proste drewniane figurki dzieci, figurę konia sprowadzonego (jak łajkonik) do części tułowia i ruchomej głowy z bogatą grzywą. Mamy sceny taneczne (zwłaszcza piękny taniec lamentacyjny po śmierci matki), mamy wreszcie towarzyszący całemu przedstawieniu motyw tkania dywanu przez dziewczynę, której zwinne i wprawne ręce wykonują na kanwie swoisty balet, zakończony utkaniem dywanu z wizerunkami konia i dzieci. Nowinki realizacyjne (zwłaszcza sposób animacji dużych lalek) służą rozwijaniu tradycji, a najsilniej oddziałuje na widzów tradycyjna muzyka grana na żywo.

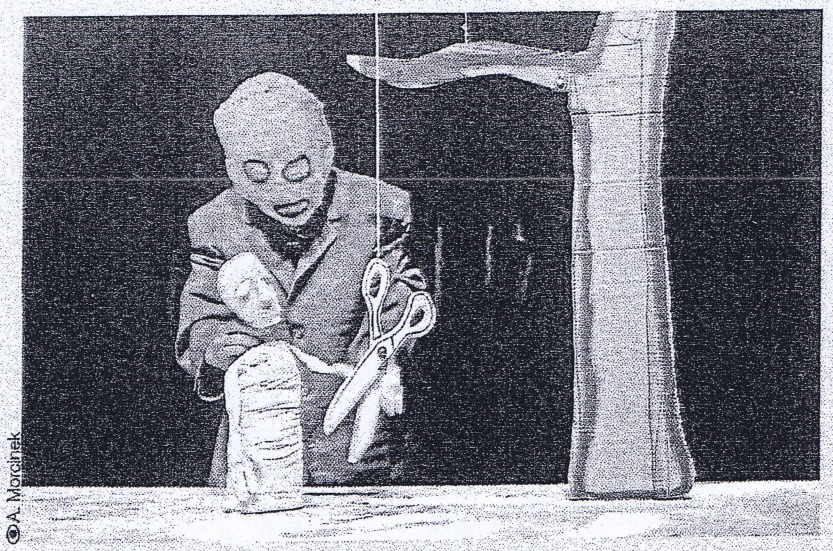
We współczesnej sztuce nowinki szybko się starzeją, co było dobrze widać na przykładzie *Królewny Śnieżki* Teatro del Carretto z Lukki (Włochy). W momencie premiery w roku 1983, czyli 25 lat temu, spektakl ten był postrzegany jako „eksperymentalne dzieło teatru plastycznego". Nadal ma wiele uroku, zwłaszcza w żonglowaniu opozycją duże-małe, w zmienności perspektywy, w zderzaniu maleńkich laleczek grających w górnym mansjonie z ich dużymi odpowiednikami pojawiającymi się na poziomie sceny (Macocha, Krasnoludki). Zatrute jabłko – prawdziwe, ale duże w proporcji do Śnieżki – dosłownie przygniata piękną królewnę, zaczarowany grzebień wygląda przy małym domku jak płot i pracowite krasnoludki muszą połączyć siły, by go obalić. Nadal ma to przedstawienie pewną atrakcyjność, ale na pewno nie jest eksperymentalne.

Przestrzeń dzieląca tradycję od eksperymentu jest swoistym continuum. Lokalizowanie w niej poszczególnych spektakli to raczej wskazywanie, ku którym z tych dwóch biegunów jest bliżej konkretnym przedstawieniom. A niektóre lokalizują się pośrodku, np. *Akt bez słów I* Samuela Becketta w opracowaniu i wykonaniu dwojga twórców: François Lazaro i Aurelii Ivan z Clastic Théâtre (Francja). Historia Beckettowskiego człowieka, osamotnionego i bezradnego na pustyni, który nie tylko nie jest w stanie niczego zdziałać i niczego osiągnąć, ale w dodatku staje się obiektem przemocy i drwin sił wyższych, zyskuje ciekawy kontrapunkt w postaci animatora (w bezosobowej odczłowieczonej masce), który z jednej strony usiłuje pomóc lalce, uruchamia ją, rozumie i wspiera, ale z drugiej jest tak samo bezradnym i prześladowanym przez wyższe siły stworzeniem. Prosta, ale bardzo ekspresyjna lalka, z niezmiennym wyrazem smutku i beznadziei na twarzy, osiąga swoistą godność w ponawianych wciąż od nowa próbach polepszenia swego losu, symbolizowanego tu przez karafkę z wodą. Spektakl rozgrywa się w absolutnej ciszy (zgodnie z wolą autora), w uproszczonych do minimum, tekturowych dekoracjach, toczy się wolno wśród powtarzanych (chwilami aż do znudzenia) tych samych gestów zarówno lalki, jak i animatora. Ale jeśli, wytrzymawszy tę dawkę nudy, uda się nam – widzom – zestroić ze spektaklem, to możemy odnaleźć rzeczy pełne urody, studyjne wszakże.

Ciekawe okazało się skonfrontowanie na festiwalu dwóch zupełnie odmiennych przedstawień nawiązujących do dzieł Samuela Becketta. Oprócz wspomnianego wyżej, pokazano spektakl pt. *Nicość albo cisza Becketta* Teatro de Marionetas do Porto z Portugalii. Wśród wielu tematów i postaci znalazła się też scena poświęcona fabule *Aktu bez słów*. To, co Francuzom wypełniło cały spektakl, Portugalczycy sprowadzili do jednego epizodu, bowiem inny cel artystyczny mieli na względzie: poszukiwali takich form lalkowych i takich sposobów ich animowania, by jak najlepiej oddać ducha utworów Becketta. Specjalizujący się w Becketcie erudyta miałby wielką przyjemność z wynajdywania i kojarzenia poszczególnych scen, motywów i postaci, innym pozostaje porywająca feeria teatralnych środków, które nie służą opowiadaniu konkretnej fabuły,



Pépé i Gwiazda / Pépé and Star, Teatro Gioco Vita

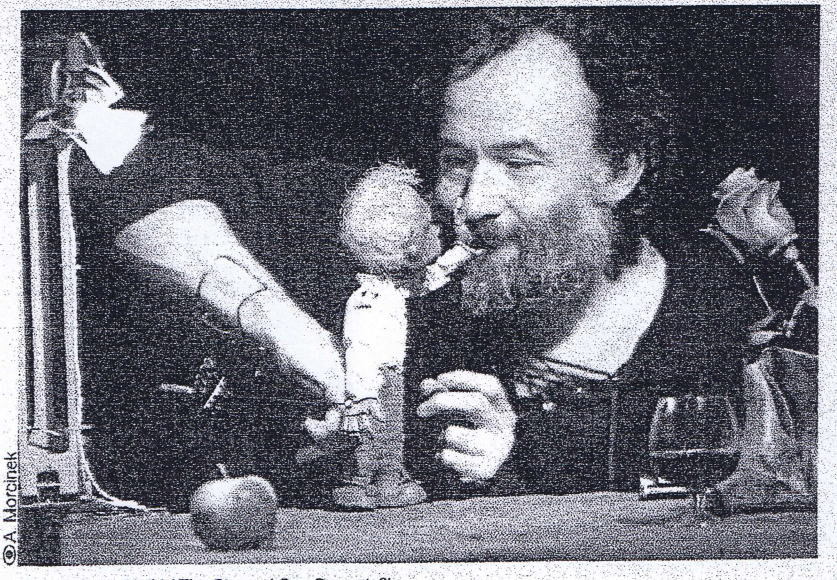


©A. Marcinek

Akt bez słów I / Act Without Words I, Clastic Théâtre

©A. Marcinek

Nicość albo cisza Becketta / Nothing or the Silence of Beckett, Teatro de Marionetas do Porto



©A. Marcinek

Historia jednej lalki / The Story of One Puppet, 2ky

lecz w sposób syntetyczny i metaforyczny pokazują, jak wygląda Beckettowski człowiek i w jak absurdalnym świecie usiłuje działać. Dlatego figurki ze spętanymi rękami i nogami potrafią odtańczyć feeryczny taniec do ogłuszającej muzyki, dlatego smutny człowieczek w kapeluszu uparcie dąży do celu i walczy o wodę (czytaj: życie), choć wszystko się na niego wali i wprost go atakuje (w czym widać urzeczywistnianie się metafory), dlatego z kapeluszy wyrastają drzewa, a ludzkie dłonie, głowy i ręce nie układają się w znane całości, lecz żyją własnym życiem, uprawiają własny taniec, drwiąc z człowieka, który usiłuje nad czymkolwiek – choćby nad własnymi członkami – zapanować. W tym spektaklu aktorzy nie są po to, by opowiedzieć jakąś historię, ilustrując ją lalkami, lecz po to, by animować, czyli dawać życie lalkom, przedmiotom, drzewom, skrzynkom, stopom, melonikom – wszystkiemu, co składa się na absurdalny i niepojęty świat. W tym dziwnym świecie zarówno lalki człekopodobne, jak i smętny melonik, zwisająca „z nieba" butelka wody czy pozbawiona korpusu głowa mają nam coś ważnego do powiedzenia. To one coś wyrażają, nie służący im aktorzy. A co z tego zrozumiemy, jakie skojarzenia, nastroje, przemyślenia, uczucia i wrażenia zostaną w nas uruchomione – to już nasza sprawa. I chyba na tym polega nowoczesny teatr, a w każdym razie jedna z jego ważnych odmian.

Teatr z Porto odwoływał się do dzieł Becketta, z kolei utwory Charles'a Baudelaire'a (z tomu *Paryski spleen. Poematy prozą*) stały się literackim tłem znakomitego spektaklu Figurentheater Wilde & Vogel ze Stuttgartu (Niemcy) pt. *Spleen*. Gdybyśmy nawet znali na pamięć wszystkie cytowane tu utwory Baudelaire'a (w przedstawieniu są one czytane z playbacku przez dzieci), to i tak nie zmieniłoby to zasadniczego faktu, że to niezwykłe i zachwycające lalki są w spektaklu najważniejsze, że to one chcą nam wyjawić jakieś własne prawdy i tajemnice, zaś wszystko inne – słowo, muzyka, światło, a także animator – pozostają na ich usługach. Lalki leżą na podłodze, wiszą na linie, kulą się w cieniu, by chwilami – to ta, to tamta – pokazać nam swoje oblicze (bo niekoniecznie „twarz"), rozprostować ręce i nogi lub pozbawione kończyn formy, spojrzeć na nas nawet zamkniętymi oczami (jak w przypadku przejmującej maski kobiecej), a nade wszystko wziąć w posiadanie animatora. Gdy giętka i długonoga żaba chce tańczyć, zaś zmęczony

animator chce ją powstrzymać, unieruchamia krzyżak, a nawet lekko przydeptuje swym butem jej łapę – lalka wolno podnosi głowę i spogląda na animatora z takim wyrzutem, że widzom dreszcz przebiega przez plecy. Gdy aktor tańczy, trzymając w objęciach lalkę sprowadzoną tylko do twarzy-maski (Michael Vogel pokazuje tu mistrzostwo animacji!), nagle na naszych oczach lalka zaczyna go zawłaszczać, maska stopniowo nasuwa się na jego twarz i do niej „przyrasta", po chwili do twarzy dołącza fragment kobiecego korpusu, miękkie ręce jak sznury oplatają ciało animatora, jego nogi stają się jej nogami. I na nic nie zda się konwulsyjna szarpanina, próby odepchnięcia dławiącej formy – mężczyzna zostaje zawłaszczony i wchłonięty przez kobietę, a animator – przez lalkę. Ta przykładowo opisana scena jest z jednej strony bardzo findesieclowa (kobieta fatalna, kobieta-modliszka) i Baudelaire'owska, a z drugiej – cudownie teatralna, nie do powtórzenia w żadnym innym tworzywie artystycznym. Od wieków filozofowie estetycy starali się definiować poszczególne gatunki sztuki poprzez specyfikę właściwych każdej dyscyplinie środków wyrazu. Wydaje się, że istotą sztuki lalkarskiej jest tajemnicza więź łącząca lalkę i jej animatora. Jeśli ta więź jest autentyczna, to lalka żyje, a magia teatru się uobecnia. Tak jak pisarze bywają porywani przez swoich bohaterów i muszą prowadzić narrację zgodnie z ich wolą, tak prawdziwi lalkarze znają czarodziejskie oddziaływanie lalek. Dlatego tak często darzą swoje lalki szacunkiem, obchodzą się z nimi pieczołowicie, kochają je, przechowują je – nawet te najstarsze i zużyte (jak z kolekcji Antona Anderlego) lub otaczają czcią jak aktorzy bunraku.

Równie wybitny jak *Spleen* i zbliżony pod względem teatralnego nowatorstwa był spektakl *Salto.Lamento lub Nocna strona* rzeczy Franka Soehnlego i jego figuren theater tübingen (Niemcy). Inspiracje stanowiły tu: średniowieczna ikonografia przedstawiająca taniec śmierci, zmieniające się w ciągu wieków wyobrażenia śmierci, fascynacje muzyczne oraz poezja Rainera Marii Rilkego. Frank Soehnle napisał w programie: *Praca nad projektem noszącym obecnie tytuł „Salto.Lamento" zaczęła się od siedmiu wierszy i siedmiu kawałków materii. Zdecydowanie od początku była też muzyka. Średniowieczne tańce śmierci podpowiadały możliwe formy i zdarzenia. Lalki, początkowo pomyślane jako siedem oddzielnych, indywidualnych portretów, same zaczęły budować między sobą interpersonalne relacje i wydało mi się to warte wykorzystania. Oryginalna dramaturgia tańca śmierci rozwijała się i stworzyła przestrzeń dla różnorodnych metamorfoz. Niemniej podstawowy temat tańca śmierci pozostał. Muzyka, dźwięk, nastrój oraz ruch figur, rozwijające się powoli, ale stanowczo, nabierały własnej dynamiki. [...] Całość kompozycji ma zarazem swój sens wizualny, muzyczny i teatralny. To jest wizualny wiersz, muzyczna wizja, owoc poszukiwań teatralnych.*

© G. Bury

Spleen, Figurentheater Wilde & Vogel

Otóż to. Różnorodne inspiracje zostały przetworzone i teatralnie wyrażone za pomocą środków nie tylko właściwych teatrowi lalek, ale za każdym razem na nowo stwarzanych dla teatru lalek. Figury, które znakomity lalkarz kreuje i ożywia, są wstrząsające w swoim wyrazie. Ich trupie głowy, wydłużone, kościste nogi i ręce o ruchliwych i upiornie zwinnych palcach, ich ruchy i gesty nie są z tego świata. Animowane figury nie są człekopodobne ani zwierzopodobne, są istotami łączącymi kształty ze znanego nam świata tutaj (także kształty zmarłych i kościotrupów) oraz z nieznanego nam świata tam. Najbardziej „ludzka" wydaje się sama Śmierć – wspaniała dama w tiulowej sukni i ogromnym białym kapeluszu, z długimi kolczykami przy trupiej głowie i bogatymi bransoletami na piszczelach rąk. Przejmująca muzyka, wykonywana na żywo przez duet rat'n'X (saksofon i kontrabas), nadaje rytm i pobudza dziwne figury do życia, a one na zmianę zmuszają animatora, by dał im na chwilę tak ulotne i już kiedyś utracone życie. Artysta nie epatuje makabrą, nie lubuje się w rozkładzie śmierci – wręcz przeciwnie: z wirtuozerią właściwą wielkiemu mistrzowi animacji rozdaje życie, pozwala każdej z form wypowiedzieć samą siebie, chwilami nawet żartuje ze śmierci (jak choćby w scenie, w której kościotrupek z wyszczerzoną jak w uśmiechu nagą szczęką chodzi z szufelką i sprząta, jakby trawestując słowa z wiersza Szymborskiej: „Po każdej wojnie ktoś musi posprzątać").

Eksperymenty nie zawsze są udane, co nie znaczy, że nie należy eksperymentować. Ciekawy przepadek stanowił spektakl *Prolixe* w wykonaniu Compagnie les Ateliers du Spectacle z Paryża. Tematem były dzieje męczennicy żyjącej w XI wieku, świętej Prolixe, której odcięto głowę, a jednak, zgodnie z jej własną zapowiedzią, głowa mówiła bez przerwy jeszcze przez blisko 40 lat. Uwaga twórców spektaklu skupiła się na śledzeniu, jak narastał kult świętej, jak powstawały dewocyjne obrazki oraz relikwie (i co z nich zostało do dzisiaj), ale wszystko to jest opowiadane przy pomocy supernowoczesnej techniki komputerowej. Cała scena spowita jest kablami, dominują ekrany i monitory, urządzenia akustyczne i wizualne. Być może trzeba znać biegle język francuski, by zrozumieć wpisaną w spektakl dyskusję o „przymusie mówienia", ale tak czy owak presja techniki przytłacza intelektualny czy emocjonalny przekaz. W pamięci widza pozostaje kilka przejmujących obrazów, jak np. proces przetwarzania żywej twarzy aktorki w jej elektroniczne wizerunki, ale także przekonanie, że znaleźliśmy się raczej w świecie plastycznych sztuk wizualnych niż teatru.

Ci, którzy obejrzeli spektakle Michaela Vogla i Franka Soehnlego i mieli w świeżej pamięci to, jak silnych emocji przekaźnikiem mogą być wykreowane z prawdziwym artyzmem nowatorskie lalki, a także zobaczyli na własne oczy, co to znaczy mistrzostwo animacji – będą z pewnym chłodem i dystansem obserwowali przedstawienia, które nawet nie są złe czy nieudane, ale są letnie, pozbawione pasji poszukiwania i odkrywania nowych

© G. Bury

Drewniany koń / Wooden Horse, Nozad Theatre

lądów. Do tej grupy wypada zaliczyć takie przedstawienia pokazane w Bielsku-Białej, jak *Piękna i Bestia* Państwowego Teatru Lalek Stara Zagora (Bułgaria), *Mały człowiek* Children's Theatre z Subotica (Serbia) oraz *Kopciuszek* Mobiles Theater für Kinder MOKI z Wiednia. Z wielu względów zasługują one na pochwałę, zwłaszcza że we wszystkich przypadkach widać starania twórców, by znaleźć dla opowiadanej historii oryginalne środki wyrazu. I tak Bułgarzy wyeksponowali wspólną dla protagonistów miłość do książek poprzez scenografię i kostiumy nawiązujące do świata papieru, bibliotek, map i druków. Suknia Pięknej przypomina półotwartą książkę, w której kartki układają się jak fałdy sukni, zaś Bestia ma korpus nawiązujący do skórzanych okładek dawnych woluminów. Serbowie opowiadają o ludzkim życiu od narodzin po dorosłość przy pomocy tekturowych pudeł i tekturowych figurek. Z kolei Austriacy lokują opowieść o Kopciuszku w zakładzie krawieckim, ogrywając na różne sposoby krawieckie manekiny, wieszaki i niedokończone suknie. Szczegóły są różne, ale zasada ta sama: aktorzy snują mniej czy bardziej znaną historię, wykorzystując różne, mniej czy bardziej oryginalne formy. Ciężar zasadniczego przekazu spoczywa na aktorze, nie na animowanej formie – ta pozostaje ilustracją.

Bywa, że wynalazczość formalna sprowadza się nie do próby konstruowania nowych lalek, lecz jest rodzajem zabawy z „przedmiotami gotowymi", jak np. w spektaklu *Człowiek bocian* zespołu Titiriteros de Binéfar z Hiszpanii. Staw, o który toczy się bój z budowniczymi autostrady i blokowiska, to kilka plastikowych butelek i baniaków, w jakich sprzedaje się w sklepach wodę do picia. Lalki różnych nadwodnych stworzeń, w rodzaju żab, kaczek, ryb czy węży, zrobione są z kuchennych przedmiotów, takich jak drewniane łyżki, chochle, emaliowane naczynia, miotły itp. Twórcy wykazali dużo wyobraźni plastycznej oraz poczucia humoru (np. orszak kaczuszek o klapiących łapkach jest wzruszająco zabawny), ale animacja jest uproszczona do poziomu rzeczywistych zabaw dzieci z podręcznymi przedmiotami. Lalki nie mają osobowości. Znów aktorzy opowiadają i ilustrują. A jeśli lalka nie ożywa, to nie ma magii teatru lalek.

Elementami techniki i mechanizacji posłużył się także rosyjski lalkarz Władimir Zacharow (Teatr 2ky) z Tomska, ale jakże inaczej, bo dyskretnie. Jego *Historia jednej lalki* to kameralne spotkanie animatora i stworzonej przez niego figurki. Blat małego stolika, kieliszek wina, lampa i róża wystarczą do snucia lirycznej refleksji o naturze miłości. Dwa malutkie buciki, włożone na wskazujący i środkowy palec dłoni, już tworzą wiarygodną postać, ale ręka, która na naszych oczach zmienia się w samodzielną istotkę, musi być ręką wybitnego animatora.

W tym chyba tkwi istota rzeczy: nie ma magii teatru lalek bez mistrzowskiej animacji. To proste stwierdzenie wyjaśnia dziwny z pozoru fakt, że podobnie można się zachwycić przedstawieniami z przeciwległych biegunów: tradycji i nowatorstwa. Festiwal w Bielsku-Białej pozwolił nam to przeżyć i jasno sobie uświadomić. Z jednej strony mieliśmy okazję zobaczyć największe osiągnięcia nowatorów – Vogla i Soehnlego, a z drugiej taką perełkę teatru tradycyjnego, jak *Trzej muszkieterowie* Divadla Alfa z Pilzna (Czechy). Cóż to była za uczta! Pacynki szalały na parawanie, toczyły boje, przemierzały Europę, kochały się, śledziły wrogów, oszukiwały głupich królów, zdradzały mężów, a nawet podziwiały występ prawdziwego angielskiego (choć malutkiego) Puncha. Mieliśmy pięćdziesiąt gagów na minutę, śmieszne było wszystko – postacie, konflikty, słowa (język mieszający słowa czeskie, angielskie i francuskie – dowcip słowny w potężnej dawce), gesty, ruch sceniczny, rekwizyty, triki (metody podsłuchu złego Richelieu), a także (i to w ogromnym stopniu) żywa obecność trzech narratorów, którzy opowiadali, śpiewali i grali z temperamentem na kilku instrumentach. To był porywający popis żywiołowości, humoru i dowcipu w najlepszym stylu, a także popis wirtuozerii animatorskiej, bo tak precyzyjne operowanie na małej przestrzeni kilkudziesięcioma lalkami wymaga mistrzostwa. Niby z pozoru sytuacja jest taka sama jak poprzednio: aktorzy opowiadają historię, używając do tego lalek – tymczasem różnica jest fundamentalna. Aktorzy zaufali lalkom, ich sile wyrazu, oddali siebie w ich służbę i lalki odpłaciły się po królewsku, dając wspaniały, feeryczny pokaz swoich możliwości, zwłaszcza komicznych. Tu są tradycyjne pacynki i żywioł komediowy, u Soehnlego i Vogla było poważnie i z dopiero co wynalezionymi, oryginalnymi formami – a jednak mistrzostwo animacji i pokora aktora wobec lalki sprawiły, że właśnie te trzy spektakle były największymi wydarzeniami festiwalu i potwierdziły ekspansywną żywotność teatru lalek jako gatunku.

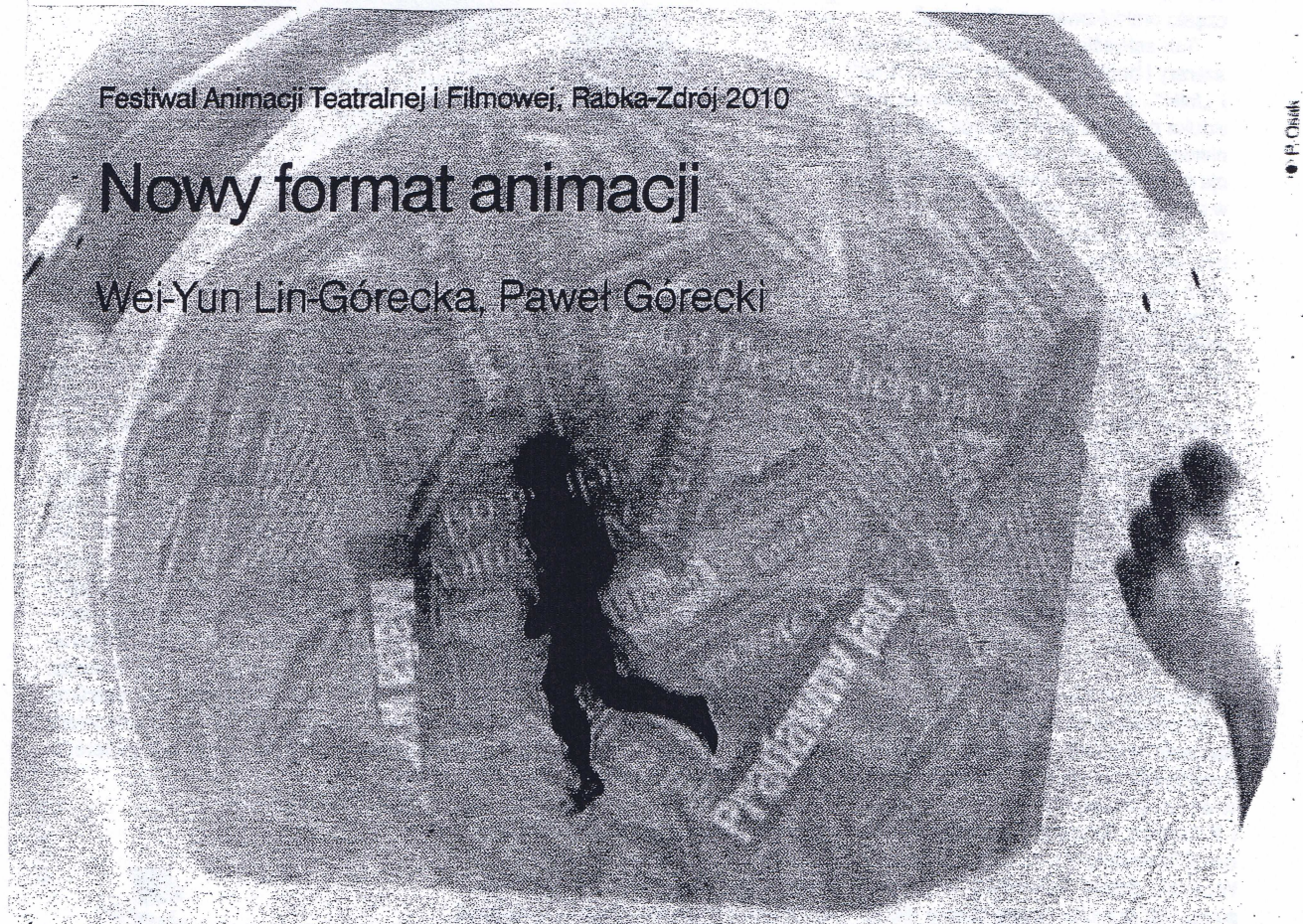
Bielski festiwal ujawnił coś jeszcze: ofensywę granej na żywo muzyki. Była obecna w spektaklach Franka Soehnlego, Michaela Vogla, w czeskich *Trzech muszkieterach*, irańskim *Drewnianym koniu* i polskiej *Fasadzie* (Białostocki Teatr Lalek i Duda Paiva Puppetry and Dance). We wszystkich przypadkach była ogromnym walorem przedstawienia, podnosiła jego atrakcyjność i zwielokrotniała siłę oddziaływania. Szczególnie dało się to odczuć w zestawieniu np. ze spektaklem włoskiej *Królewny Śnieżki*, któremu towarzyszyła muzyka klasyczna i operowa (m.in. *Czarodziejski flet* Mozarta) – piękna i nagrana przez wybitnych wykonawców, a jednak o nieporównywalnie mniejszej sile oddziaływania niż muzyka żywa. W *Fasadzie* śpiewający zespół wspierał zawodowy tenor, aktorzy grali na skrzypcach, akordeonie i gitarze, w *Salto.Lamento* zachwycał duet saksofonu z wiolonczelą, w *Spleenie* Charlotte Wilde śpiewała (w duecie z Voglem) i grała na skomplikowanej muzycznej aparaturze, wreszcie muzycy irańscy dali prawdziwy koncert muzyki tradycyjnej.

Jerzy Grotowski, szukając teatru „ogołoconego ze wszystkiego, co teatrem nie jest", odnalazł jego istotę w „bezpośredniej więzi rodzącej się pomiędzy żywymi istnieniami". Miał na myśli aktora i widza. Istotą teatru lalek wydaje się obecność jeszcze trzeciej formy życia: tajemniczej, zadziwiającej, ale jakże autentycznie istniejącej lalki. Cała sztuka tkwi w tym, by umieć dać jej życie, ale jakie to trudne. ■

Wei-Yun Lin-Górecka, Paweł Górecki

Nowy format animacji

(Kwartalnik TEATR LALEK Nr 102 z 2010 roku)



Człowiek z papieru/Paper Man, Jerzy Dowgiałło, Katarzyna Kawalec

Rabka-Zdrój

Większość przyjeżdżających szuka tu odpoczynku lub rehabilitacji – tutejsze powietrze ma zdaje się magiczne działanie na choroby płuc. My przyjechaliśmy po sztukę. Trzy dni Festiwalu Animacji Teatralnej i Filmowej wypełnia bogaty program: spektakle, pokazy filmowe, warsztaty, koncerty, wystawa. Dla nas, po lekturze reklamy prasowej FATiF-u, najważniejsze jest spotkanie z pracami mistrza teatru światła Tadeusza Wierzbickiego.

Skąd tutaj, na kulturalnych peryferiach, to awangardowe łączenie teatru i filmu i jak to się dzieje, że trzymają się tak połączone, jak drzwi na zawiasach, już pięć lat? Kiedy poznaliśmy lepiej animatorów FATiF-u, Martę i Cezarego Skrockich, sytuacja się wyjaśniła. Jedno jest lalkarzem, drugie grafikiem i twórcą filmowym. I kiedy Marta studiowała w krakowskiej ASP, a Cezary znalazł pracę w Teatrze Lalek Rabcio, przenieśli się z północnego wschodu na południe Polski. – *Gdy byłem mały, oglądałem spektakle Pantomimy Olsztyńskiej, potem brałem udział w „Nocach Teatralnych". Po przyjeździe do Rabki zobaczyłem, że młodzi ludzie nie mają tu za bardzo co robić. To zmotywowało nas do wymyślenia FATiF-u* – wspomina Cezary.

Czym jest animacja

Ktoś zapytany o animację prawdopodobnie pomyśli o japońskich filmach *anime* czy filmach Disneya. FATIF przypomniał nam o animacji w teatrze. Jak ją definiować? Według nas, w teatrze lalek czy w teatrze przedmiotów jest to interakcja między lalkarzem i lalką lub przedmiotem czy światłem[1]. Można też widzieć jej zakres szerzej, bardziej poetycko używając formy czasownikowej *animować*, co oznacza 'pobudzać, ożywiać, dać życie'.

I w teatrze formy, i w filmach animacji przedmiotowej, u Jana Švankmajera czy braci Quay, spotykamy przedmioty, jak lalki, pudełka, nici, śrubki, glinę, wypchane zwierzęta, krzesła, mięso, które wyzwoliły się z ograniczenia swojej formy. Metaforyzują się z martwej natury w zmieniające się wciąż „ruchome przedmioty" (w języku chińskim termin *jing wu* czyli 'nieruchome przedmioty' odpowiada europejskiemu 'martwa natura'), które wciąż tracą w oczach widzów swoje poprzednie formy. Są w tym groteskowe, bo chociaż wyglądają na żywe, to jednak życie jest im wydzielane (z rąk lalkarza lub wymuszane ruchem taśmy filmowej). Uważamy, że z tego powodu lalkarstwo (i animowanie przedmiotów) mają w sobie coś z magii ożywiania zmarłych. Ten związek widzimy i w tym, że w chińskiej kulturze lalki teatru marionetek (*kuilei*) wywodzą się z figurek *yong*, które towarzyszyły zmarłym, były składane z nimi w groble[2]. Chiński teatr marionetek był też obecny podczas takich obrzędów magicznych, jak wypędzanie duchów, oczyszczanie

[1] Używamy słowa *interakcja* a nie np. *manipulacja*, ponieważ wierzymy, że lalki i przedmioty też mają życie. Żeby poruszać nimi w żywy sposób, trzeba je najpierw rozumieć i czuć.

[2] Największym znanym zespołem *yong* jest odkopana w 1974 r. Terakotowa Armia (Bingma Yong). Liczy 8000 postaci naturalnej wielkości. Każda ma indywidualne rysy twarzy i sylwetkę. Figurki i przedmioty „zastępcze", składane ze zmarłymi do grobu, znane były kulturom prehistorycznym także w innych częściach świata.

przestrzeni nowej świątyni czy podziękowania bóstwom. Tradycja ta wciąż jest często praktykowana na Tajwanie[3].

Tak zakreślony obszar animacji jest szerszy i bogatszy niż same „kreskówka" i „lalki". Animacja przedmiotowa czy sztuka poruszania lalek mogą być uczynieniem martwych rzeczy żywymi, animacja może być (jak mówił Maciej Mrowicki w panelu jednej z edycji FATiF-u) „zmianą znaczenia obiektu poprzez ruch", i może być medytacją, zastanowieniem, pytaniem nad, z, obok przedmiotu, obiektu, formy. Istnieje wiele możliwości interpretacji, możliwości prób i wiele sposobów patrzenia. Jak widzą to organizatorzy FATiF-u? I jaki nowy horyzont chcą pokazać widzom? Cezary Skrocki odpowiedział: - *FATiF jest poszukiwaniem, poprzez które chcemy znaleźć odpowiedzi na pytanie, czym jest animacja. Nie chcemy ogłaszać żadnego manifestu, chcemy tylko stworzyć płaszczyznę, dzięki której różne głosy i eksperymenty mogą dialogować i wymieniać się ze sobą.*

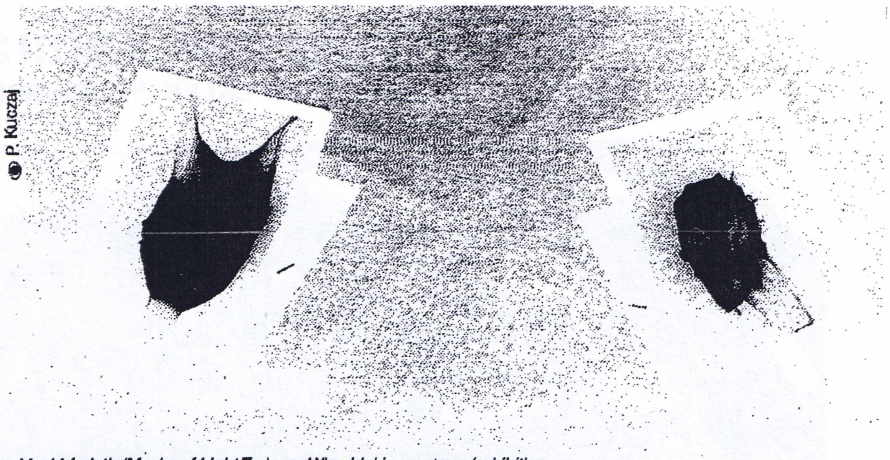
Niespodzianka kartonu

Widzieliśmy na FATiF-ie takie dobre łączenia animacji z teatrem i filmem. Przykładem może być spektakl *Człowiek z papieru* Jerzego Dowgiałły i Katarzyny Kawalec, studentów Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza - Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. Na przyciemnionej scenie siedzi przed wielkim kawałkiem kartonu mężczyzna. Coś kreśli na kartce trzymanej na kolanach. Zdjął część kartonu i wsadza kartkę w szczelinę, która odsłoniła się w następnej warstwie. Pospolity karton stał się skrzynką pocztową. Demontuje więcej kartonowych segmentów, w jednym „rodzi" człowieka z kartonu - idącą sylwetkę, która wcześniej nacięta w kartonie, teraz zostaje wepchnięta w ślad za kartką. Jeden z segmentów to pierścień o szerokiej kryzie. Ustawia pionowo, powoli kręci. Światło zostaje wyciemnione, widzimy animację filmową sylwetkowego mężczyzny z papieru, wyświetlaną na pierścieniu, który stał się ekranem. Toczy się spektakl, pojawiają się kartonowi: kobieta, żołnierze, kłótnia, wojna, destrukcja. Nikt by nie powiedział, że to wszystko zrobione z taniego kartonu. Przypomina się fragment opowiadania *Księga* Brunona Schulza: *Jakieś zdarzenie może być co do swej proweniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak, zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę (...).*

Ta szkatułkowa niespodzianka - otwierać pudełko i widzieć cały świat - jest znana teatrowi. Ale robić to naturalnie, wykorzystując karton do maksimum, nie jest już łatwo. Zaskakujące, jak reżyser i jednocześnie wykonawca spektaklu w bardzo ścisły i subtelny sposób łączy animację teatralną i filmową. Obracany kartonowy pierścień ustawiony pionowo jest ekranem, poziomo - szpulą zoetropu[4]. Wybite w pierścieniu regularne otwory wyglądają jak klatki taśmy filmowej. To nie tylko połączone animacje, bo poprzez formę teatru ujawnia się pytanie o film: co to jest pokazywanie? W tym teatrze jest filmowość, ale wykonawca to Wszechmogący, mogący pokazać „robienie" filmu. Oto jest teatralność!

Magia światła

Inaczej niż *Człowiek z papieru*, spektakl Tadeusza Wierzbickiego *Małe I - studium inwersji* nie wchodzi w obszar animacji filmowej, lecz koncentruje się na animacji teatralnej. W połączeniu z wystawą-instalacją *Maski światła* daje widzowi niezapomniane wrażenia. Raz obejrzanej pracy Wierzbickiego nigdy się nie zapomina - być może umknie nam treść, ale na zawsze pozostanie wzruszenie i dziecięcy zachwyt magią jego twórczości. I pytanie: jak to jest zrobione, czy coś takiego rzeczywiście istnieje? I czy prace Wierzbickiego są teatrem, czy teatrem formy? Są bardzo teatralne - mężczyzna stoi przy ekranie z rozwieszonymi na stelażu kawałkami blach czy folii,

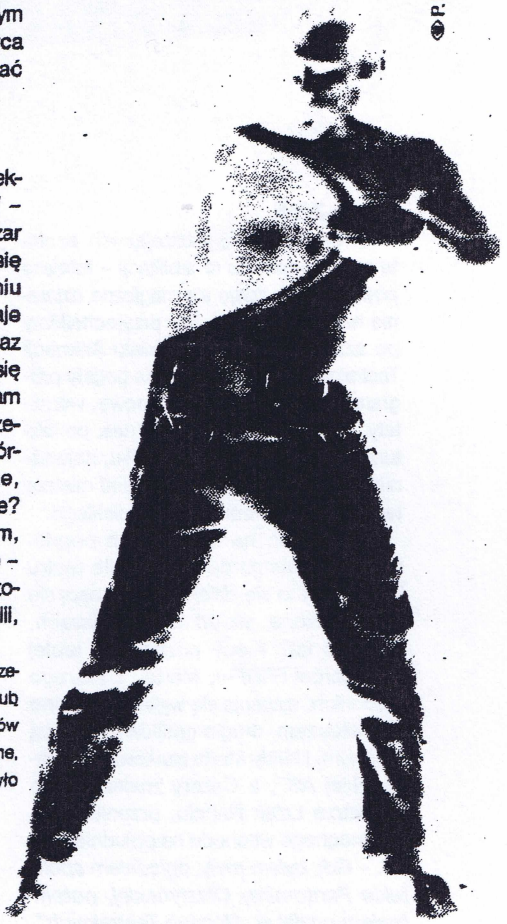


© P. Kuczaj

Maski światła/Masks of Light, Tadeusz Wierzbicki - wystawa/exhibition

wybiera jeden po drugim i nie kryjąc sposobów operowania, prezentuje lustrzane efekty tych operacji - ale na pewno nie jest to teatr, do jakiego przywykliśmy. W praktyce teatralnej rzadko spotykamy się z sytuacją, kiedy wykonawca mówi: „nie wiem, czy tym razem się uda". Ale to nie jest istotne, kiedy na scenie dzieje się cud. Światło gra, robi fikołki, wspina się po drabinie, obraca dookoła, spotyka się ze światłem, kocha, zastanawia, zanurza i wyłania. W pracy Tadeusza Wierzbickiego światło nie jest scenicznym narzędziem do robienia atmosfery ciepłych/zimnych uczuć ani suflerem,

D.A.V.E., Klaus Obermaier



© P. Kuczaj

[3] Tajwan - Republika Chińska, to niezależne państwo, zachowujące autentyczną kulturę chińską.

[4] XIX-wieczne urządzenie optyczne, dające złudzenie ruchu sekwencji nieruchomych sylwetek lub obrazów. Nazwa, utworzona z greckich wyrazów *życie* i *obrót*, wyraża sens 'koło życia'. Podobne, choć działające na innej zasadzie urządzenie było znane w Chinach starożytnych.

który podpowiada, kiedy „czas wyłączyć komórkę, czas klaskać". Jego światło jest aktorem i reżyserem (!), jest jak światło Słońca i światło Księżyca - pełne poetyki i ukrytych znaczeń. Wzbudza radość lub rozpacz. Nie mówimy, że to światło jest lalką, poruszaną przez wykonawcę, raczej że poprzez wykonawcę, czyli medium, *usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy* (Bruno Schulz *Księga*).

Jak *Człowiek z papieru* pokazuje wielostronność kartonu, tak *Małe I* oraz *Maski światła* pozwalają zobaczyć nieskończone możliwości światła. Z podziwem odkrywamy, że te rozmaite, niesamowite efekty są stworzone za pomocą cienkich blaszek, wydrapanych lub podziurawionych. Bogusław Zmudziński, kurator programu filmowego FATiF-u w zakresie animacji (także twórca i dyrektor artystyczny krakowskiego festiwalu „Etiuda & Anima"), zwrócił nam uwagę na fakt, że *kwintesencją animacji przedmiotowej jest ożywianie martwych przedmiotów, tych, które dzisiaj są martwe, ale kiedyś może były żywe.* I możemy to odnieść do teatru formy, ale naszym zdaniem twórcy *Człowieka z papieru* oraz *Małego I* poszli dalej. Nie tylko darują przedmiotom jednorazowe życie, lecz eksplorując bogactwo ich, powołują je do życia wielokrotnego, które zmienia się i odnawia jak Feniks. Innymi słowy: kwintesencją twórczości jest odkrywanie życia w martwych przedmiotach, dostrzeganie istnienia w nieistnieniu i wydobywanie z niego światła i ognia.

Re-animowanie przyszłości

– Film przedmiotowy kurczy się, wszystko teraz można zrobić w komputerze. Rzadko kto chce poświęcić siły i czas, żeby animować zwykłe przedmioty, w nieco lepszej sytuacji są lalki, ten rodzaj animacji filmowej ma współcześnie więcej szczęścia – mówi Bogusław Zmudziński. Korzystając z technologii, coraz bardziej skłonni jesteśmy stawiać na szybkość i wygodę, ale tracimy cierpliwość, tracimy umiejętność przypatrywania się, tracimy umiejętność „siedzieć spokojnie" – jak mówi w poemacie *Środa popielcowa* T.S. Eliot. Jednak lalki są ważne. Żywe martwe przedmioty są ważne. One są jak czaszka na dłoni duńskiego księcia lub twarz po drugiej stronie niejasnego zwierciadła. Poprzez swoje groteskowe i paradoksalne istnienie pozwalają zobaczyć naszą własną podmiotowość i przedmiotowość.

– Bardzo się cieszę, że FATiF pozwala mi zobaczyć animację w teatrze, którą mało znałem. Eksploracja obszaru na styku animacji teatralnej i filmowej jest nowym fascynującym zadaniem. Być może dzięki niej film przedmiotowy znajdzie w przyszłości nowe miejsce dla siebie – mówi Bogusław Zmudziński. A jednocześnie – dodajmy – impet i inspiracja płynące z animacji filmowej będą wpływać na animację teatralną. Nie ma w Polsce takiego forum jak FATiF. W Europie trudno znaleźć choćby podobne. Festiwal ma szansę stać się międzynarodowym laboratorium animacji. Przyjedziemy do Rabki znów za dwa lata. ■

Irina Lappo

Animacja działań teatralnych

Animacja jest pojęciem wieloznacznym. Uniwersalny słownik języka polskiego definiuje animację jako termin filmowy lub komputerowy, czyli odpowiednio: 1) 'metoda robienia filmów rysunkowych, kukiełkowych; też: film zrealizowany tą metodą', 2) 'tworzenie ruchomych obrazów komputerowych; też: te obrazy' (USJP). Określenie *animacja teatralna* przywłaszczył sobie teatr lalek, jednak utrwalone w tej terminologii znaczenie 'uruchamianie lalek w teatrze lalkowym' nie wyczerpuje możliwości „ożywiania" w ramach teatru. Dopiero czwarte znaczenie słownikowe, tj. 'inicjowanie i pobudzanie jakichś działań', opisuje interesującą nas tematykę. Animacja działań teatralnych „ożywia" nie tylko życie kulturalne i przestrzeń publiczną, lecz także chyba dzień powszedni każdego z uczestników procesu. W tym sensie oznacza nie tylko uruchomienie i intensyfikację lokalnego ruchu teatralnego, lecz również teatralizację życia codziennego.

Animacja działań teatralnych, będąc integralną częścią uniwersyteckiego procesu kształcenia teatrologicznego[1], pozwala na połączenie teorii z praktyką, a poza tym z jednej strony prowadzi do „wybuchu" kreatywności młodzieży, z drugiej zaś rozwija zdolności i kształtuje nawyki organizacyjne. Uczestnicząc w działaniach teatralnych, studenci stają się bardziej otwarci, nabywają nie tylko umiejętności wypowiadania się, lecz także przeżywania i okazywania emocji. Punktem

[1] W ramach specjalizacji na kierunku filologia polska (UMCS).

wyjścia do inicjacji działań teatralnych i parateatralnych jest założenie, że student specjalizacji teatrologicznej nie jest ani zawodowym aktorem, ani reżyserem i choć ma wyższą od przeciętnej wiedzę o teatrze, on nadal tylko bawi się w teatr. Zajęcia w zakresie kształcenia teatrologicznego dają się pogrupować w trzy bloki:

1) przygotowujący do pracy z zespołami teatralnymi w szkołach i domach kultury w zakresie zajęć metodologicznych: psychopedagogika, metody pracy z grupą, kształcenie umiejętności i kompetencji interpersonalnych;

2) dostarczający podstawowej wiedzy teatrologicznej podczas zajęć teoretycznych: podstawy wiedzy o teatrze, sztuki plastyczne a teatr, współczesne tendencje w dramacie i teatrze, ruch teatralny a struktura sektora kultury w Polsce;

3) podejmujący zajęcia warsztatowe, pozwalające na nabycie i rozwijanie umiejętności umożliwiających realizowanie przedstawień teatralnych (przygotowanie do tworzenia autorskich scenariuszy i programów, zapoznanie z metodami, formami oraz całokształtem działań dydaktyczno-wychowawczych istotnych w animacji teatralnej).

Praktyczna edukacja teatralna opiera się na zajęciach trzech typów: warsztaty aktorskie, pisarskie oraz plastyczne. Jednak zastosowanie zdobytych tam umiejętności wymaga wygenerowania sytuacji, w której zaistniałoby zapotrzebowanie na działania tego rodzaju. W ten sposób animacja działań teatralnych wychodzi daleko poza program kształcenia uniwersyteckiego. Z jednej strony jest integralnie wpisana w proces nauczania (podstawowe jej założenia są realizowane w ramach praktyk teatralnych i projektu teatrologicznego), z drugiej strony zakłada konieczność podejmowania inicjatyw. Wymienione przedmioty mają być tylko impulsem do podjęcia dalszych działań teatralnych.

Nie wszystkie zajęcia i aktywności mogą i muszą być uwzględnione w siatce zajęć – większą sferę wolności daje istnienie koła naukowego, w którego ramach kreatywność studencka nie jest ograniczona czasowo. Animacja działań teatralnych zakłada wewnętrzną potrzebę twórczości oraz brak jakiegokolwiek przymusu. W ramach koła odbywa się oglądanie przedstawień, wyjazdy, przeglądy tematyczne nagrań spektakli w Teatrze Telewizji, organizacja bezpośrednich spotkań z twórcami teatru zawodowego, alternatywnego i amator-

czej mówiąc, „nauczyć się czegoś" znaczy „zdobyć to w praktyce". Wbrew pozorom nie jest to przedsięwzięcie ani tak oczywiste, jak się wydaje, ani łatwe do wykonania. Jednakże rezultaty przerastają wszelkie oczekiwania, bowiem trudno jest przecenić radość, którą daje proces twórczy. Naturalne możliwości dla „inicjowania i pobudzania" działań teatralnych są wpisane w siatkę zajęć jako praktyki oraz projekt twórczy. Jednak impuls do podjęcia takich aktywności często pochodzi z zewnątrz i związany jest z kształtem kultury studenckiej oraz ze sposobem funkcjonowania struktur akademickich.[6]

Projekt twórczy (podobnie jak praktyki teatralne) sumuje wszystkie nabyte umiejętności i polega na realizacji i publicznej obronie własnego pomysłu związanego z teatrem (scenariusz, adaptacja, opis spektaklu, praca na temat historii bądź teorii teatru itd.). Może dotyczyć całego szeregu zjawisk zarówno teatralnych, jak i parateatralnych. W jego ramach powstają:

- prace użyteczne, materiałowe (historia dowolnego teatru lubelskiego, sporządzenie bibliografii przedmiotu, teatraliów Zakładu Teatrologii itd.);
- prace oparte na badaniach pewnych zjawisk na przestrzeni dziejów (przestrzeń, światło, ruch itd.)
- prace dotyczące badań dramatologicznych lub związanych z recepcją poszczególnych dzieł;
- prace poświęcone krytyce teatralnej (sylwetka wybranego krytyka, rozwój i stan lubelskiej krytyki teatralnej itd.);
- prace poświęcone plastyce w teatrze (sylwetka scenografa, scenograficzna konwencja teatralna);
- mogą być też podjęte próby opisu wybranej inscenizacji lub dziejów pewnych elementów przedstawienia (anioły, arlekiny, ksiądz, buty, jedzenie).

W ramach projektu twórczego może także powstać opis doświadczeń osobistych (teatr amatorski, alternatywny itd.) lub może być podjęta próba stworzenia słowników terminologii poszczególnych twórców (np. słownik Grotowskiego, Stanisławskiego, Osterwy). Przewidywane jest również tworzenie pre-

[6] W Lublinie takimi impulsami są Kozienalia oraz Drzwi Otwarte UMCS. Prezentacja specjalności teatrologicznej w ramach Drzwi Otwartych UMCS-u w 2009 roku: studenci owinięci w papier pakowy stworzyli bachiczny korowód i przy akompaniamencie bębnów „obtańczyli" cały Humanik. W zaułkach odbywały się przygotowane przez nich happeningi. Przygotowali także pokaz impro-teatru polegający na spontanicznym odgrywaniu scenek.

zentacji multimedialnych na wybrany temat (kostium, scenografia, przedmiot, dramat itd.), zakładanie i prowadzenie bloga lub strony internetowej.

Praktyki teatralne wieńczące proces kształcenia na specjalności teatrologicznej zakładają samodzielne przygotowanie spektaklu przez studentów z dowolnym zespołem amatorskim. Tak pomyślane praktyki nie tyle kształtują, co pozwalają wykorzystać umiejętności pisania scenariuszy teatralnych, przygotowania projektów inscenizacyjnych, opracowań scenograficznych, etiud scenicznych oraz pracy w zespole. Jednak to, co – teoretycznie rzecz ujmując – powinno było się ukształtować podczas warsztatów, tak naprawdę „kształtuje się" w trakcie praktyk. Nabyte kompetencje trzeba jeszcze „włączyć", czyli świadomie wykorzystać. Ważne jest, by kształcenie wyprowadzić poza uczelnię, w przestrzeń miasta. Proces teatralizacji może przybierać najróżniejsze formy, a zacieraniu się granic między sztuką a życiem codziennym patronuje sztuka performance. Ruch artystyczny, który w latach 70. i 80. XX w. opierał się na działalności teatru alternatywnego, teraz zaczyna odradzać się pod hasłem teatru amatorskiego. Teatralizacja procesu kształcenia ma polegać na przekroczeniu granic (uczelni przede wszystkim), na wyjściu do miasta, otwarciu się na spotkanie z Innym. Kształcenie teatrologiczne służy też animacji teatru amatorskiego, który nie jest zjawiskiem statycznym. Z biegiem czasu zmieniają się jego funkcje, cele i konkretne zadania stawiane przed sobą przez uczestników (organizacja różnych teatralnych kół, konkursów i festiwali). Zmieniają się też wyobrażenia o tym, czym jest teatr i jaka jest jego rola. Ważnym składnikiem praktyk jest wyjście studentów z własną inicjatywą teatralną w przestrzeń miasta. Przygotowane przedstawienia odbywają się według zasady *pro publico bono*.[7] Naturalnym miejscem akcji stają się placówki edukacyjne: przedszkola, szkoły podstawowe, gimnazja i licea.

[7] Jak się wydaje zasadnicza różnica między teatrem amatorskim i alternatywnym polega na wewnętrznej potrzebie uczestników nieprofesjonalnej w obu przypadkach grupy teatralnej. Różnica między hasłami „robię teatr, bo chcę grać" a „robię teatr, bo chcę się wypowiedzieć" polega na tym, że w drugim przypadku ważniejsza od chęci „zamanifestowania" swej osoby poprzez wcielanie się w inne postacie staje się idea domagająca się wyjścia, artykulacji, ucieleśnienia na scenie. Za poetykę brzydoty dominującą nad przekazem odpowiada nie tylko kontestacja leżąca u podstaw alternatywy, lecz również wyraźny i założony przez uczestników przerost treści nad formą.

zentacji multimedialnych na wybrany temat (kostium, scenografia, przedmiot, dramat itd.), zakładanie i prowadzenie bloga lub strony internetowej.

Praktyki teatralne wieńczące proces kształcenia na specjalności teatrologicznej zakładają samodzielne przygotowanie spektaklu przez studentów z dowolnym zespołem amatorskim. Tak pomyślane praktyki nie tyle kształtują, co pozwalają wykorzystać umiejętności pisania scenariuszy teatralnych, przygotowania projektów inscenizacyjnych, opracowań scenograficznych, etiud scenicznych oraz pracy w zespole. Jednak to, co – teoretycznie rzecz ujmując – powinno było się ukształtować podczas warsztatów, tak naprawdę „kształtuje się" w trakcie praktyk. Nabyte kompetencje trzeba jeszcze „włączyć", czyli świadomie wykorzystać. Ważne jest, by kształcenie wyprowadzić poza uczelnię, w przestrzeń miasta. Proces teatralizacji może przybierać najróżniejsze formy, a zacieraniu się granic między sztuką a życiem codziennym patronuje sztuka performance. Ruch artystyczny, który w latach 70. i 80. XX w. opierał się na działalności teatru alternatywnego, teraz zaczyna odradzać się pod hasłem teatru amatorskiego. Teatralizacja procesu kształcenia ma polegać na przekroczeniu granic (uczelni przede wszystkim), na wyjściu do miasta, otwarciu się na spotkanie z Innym. Kształcenie teatrologiczne służy też animacji teatru amatorskiego, który nie jest zjawiskiem statycznym. Z biegiem czasu zmieniają się jego funkcje, cele i konkretne zadania stawiane przed sobą przez uczestników (organizacja różnych teatralnych kół, konkursów i festiwali). Zmieniają się też wyobrażenia o tym, czym jest teatr i jaka jest jego rola. Ważnym składnikiem praktyk jest wyjście studentów z własną inicjatywą teatralną w przestrzeń miasta. Przygotowane przedstawienia odbywają się według zasady *pro publico bono*.[7] Naturalnym miejscem akcji stają się placówki edukacyjne: przedszkola, szkoły podstawowe, gimnazja i licea.

[7] Jak się wydaje zasadnicza różnica między teatrem amatorskim i alternatywnym polega na wewnętrznej potrzebie uczestników nieprofesjonalnej w obu przypadkach grupy teatralnej. Różnica między hasłami „robię teatr, bo chcę grać" a „robię teatr, bo chcę się wypowiedzieć" polega na tym, że w drugim przypadku ważniejsza od chęci „zamanifestowania" swej osoby poprzez wcielanie się w inne postacie staje się idea domagająca się wyjścia, artykulacji, ucieleśnienia na scenie. Za poetykę brzydoty dominującą nad przekazem odpowiada nie tylko kontestacja leżąca u podstaw alternatywy, lecz również wyraźny i założony przez uczestników przerost treści nad formą.

Powstają spektakle we współpracy z fundacjami[8] i ukształtowanymi grupami amatorskimi, działającymi przy domach kultury. Najciekawsze jednak wyniki (również w planie artystycznym) dają studenckie inicjatywy zakładające założenie własnej grupy teatralnej.[9] Innym rozwiązaniem jest powstanie „tymczasowej grupy amatorskiej" na bazie dowolnej dziecięcej grupy. Teatrowi szkolnemu przypisywane są ważne role w wychowaniu estetycznym i kulturowym. Cel – to stworzenie pewnego rodzaju „teatru komunikacji", teatru dialogu, w którym widz powinien uczestniczyć prawie w tym samym stopniu, co aktor. Ważne jest rozumienie tego, że teatr amatorski bardzo się różni od teatru zawodowego i że każda niemal próba osiągnięcia poziomu zawodowstwa owocuje raczej plagiatem niż wysoką jakością spektaklu. Istnieją dwa punkty widzenia na cele i zadania teatru amatorskiego: pierwszy – wychowanie i rozwój uczestników zespołu w procesie tworzenia spektaklu, czyli nie rezultat, lecz proces; drugi – przeciwstawny pierwszemu – uwypukla rezultat końcowy, czyli jakość spektaklu.

Oto kilka zasad podczas pracy nad spektaklem amatorskim realizowanym z dziećmi. Spektakl amatorski, zwłaszcza zrobiony przez dzieci, jest działaniem nie tyle estetycznym, co etycznym, więc budowany jest na innych zasadach niż te, które obowiązują w teatrze zawodowym, oraz powinien być oceniany według odmiennych kryteriów.[10]

---

[8] Absolwenci specjalizacji z 2009 roku nawiązali współpracę z jednym z oddziałów Stowarzyszenia „Wiosna" i specjalnie dla jego podopiecznych przygotowali przedstawienie *Fantasmagoria* – parodię występów cyrkowych. Studenci sprawdzili się w zupełnie nowych rolach: siłacza, magika, żonglera, tresera dzikich zwierząt, fakira, małpki i dyrektora cyrku. Reszta wcieliła się w role scenografów i dźwiękowców. Podczas krótkiego, dynamicznego przedstawienia aktorzy wciągnęli do zabawy publiczność. Dzieci nie tylko kibicowały poczynaniom „cyrkowców", ale same także miały okazję zaprezentowania się na scenie.

[9] W 2007 roku absolwenci specjalności teatrologicznej założyli grupę „Creatorium" (później „Kolektyw", obecnie działa ona pod nazwą „Scena Boczna"). Grupa przygotowała spektakl *Śliczna dziewczyna* (adaptacja tekstów Marka Hłaski opracowana przez Arkadiusza Grochotę, który był też reżyserem przedstawienia). Premiera odbyła się podczas Kozienaliów 2009. W roku 2009 inny rocznik kształtuje teatr pod nazwą „Scena 21", niekwestionowanym liderem zespołu stał się Daniel Adamczyk.

[10] Ciekawe wyniki daje wprowadzenie starogreckiej zasady rywalizacji nawet w teatrze i urządzenie swoistego *agonu*. Zarówno grupę animatorów, jak i dzieci „tymczasowej grupy amatorskiej" można podzielić na kilka zespołów, z których każdy przygotowuje własną inscenizację. Pozwala to zaangażować w proces twórczy całą grupę, a jednocześnie uniknąć logistycznie skomplikowanego tworzenia wieloobsadowego i skomplikowanego widowiska.

Zasada pierwsza: priorytet interesów zespołu nad indywidualnymi dążeniami. Spektakl uda się tylko pod warunkiem, że każdy z aktorów zrezygnuje ze swoich osobistych ambicji artystycznych na rzecz widowiska. Jak mówił Stanisławski: „Należy kochać sztukę w sobie, a nie siebie w sztuce" (Toporkow 2008: 24). W odróżnieniu od teatru zawodowego spektakl amatorski nie może zostać uratowany przez grę jednego aktora, nawet bardzo utalentowanego. Połowa sukcesu to nauczyć dzieci uważnie słuchać kwestii partnerów (a nie tylko czekać na swoją kolej), poruszać się po scenie tak, by nikogo nie zasłaniać i nikomu nie przeszkadzać, przekazywać rekwizyty tak, by było wygodnie partnerowi, czyli umożliwić mu zaprezentować się jak najlepiej. Te proste zasady niemal w połowie przesądzają o powodzeniu lub niepowodzeniu spektaklu.

Zasada druga dotyczy obsadzenia roli. Każdy z aktorów powinien dostać taką rolę, w której mógłby jak najlepiej zaprezentować własne zdolności i talenty, dlatego też scenariusze pisane podczas warsztatów scenarzysty – w warunkach akademickich (bez kontaktu z przyszłym zespołem) – mogą stanowić zaledwie kanwę dla praktycznej realizacji, w trakcie której niemal wszystko ulega zmianie ze względu na zastaną faktyczną sytuację zespołu. Można także sformułować powyższą zasadę w nieco inny sposób: praca nad rolą powinna stworzyć dziecku możliwość rozwoju w moralnym, psychologicznym, edukacyjnym lub dowolnym innym aspekcie. Na animatorach spoczywa w ten sposób szczególna odpowiedzialność, ponieważ realizacja tego postulatu zależy nie tylko od słusznych decyzji obsadowych, lecz od plastycznego obrazu spektaklu jako całości.

Zasada repertuarowa dotyczy walki z literaturocentrycznością większości zespołów szkolnych. Dziecięca grupa teatralna powinna być teatrem plastyki i działania w o wiele większym stopniu niż teatrem słowa. W praktyce zaś jest odwrotnie. Przełamanie nawyków literaturocentrycznych jest podstawowym zadaniem animatorów. Niewolnicza wierność wobec wystawianego dzieła jest anachroniczna i demonstruje niezrozumienie sztuki teatru przez tych, którzy zmieniają go w miejsce celebrowania tekstów w nieskażonej i niezmienionej formie. Jak pisał Ludwig Flaszen: „wierność autorowi, wbrew rozpowszechnionemu mniemaniu, nie rozstrzyga w teatrze o wartości przedsięwzięcia" (Flaszen 1985: 154). Studentom polo-

nistyki ukształtowanym literaturocentrycznie trudno jest pogodzić się z ponoszeniem ofiary z dialogów na rzecz dynamiki bądź plastyczności akcji. Adaptacja scenariusza ze względu na konkretne warunki jest więc rzeczą absolutnie niezbędną. Spektakl grany przez dzieci powinien zajmować mniej czasu niż spektakl dorosłych, więc praktycznie każda sztuka będzie domagała się skrótów i przeróbek. Podstawową regułą jest zasada redukcji ekspozycji (jeśli jest ona dobrze znana), przekazanie jej narratorowi, chórowi lub opis w programie teatralnym. Należy zagrać najbardziej widowiskową część sztuki.

Inną cechą charakterystyczną twórczości amatorskiej jest zmienność i elastyczność przygotowanego widowiska. Formułując ogólne zasady funkcjonowania „tymczasowej grupy amatorskiej", nie można bagatelizować faktu, że zespół taki ma ruchomy skład, przy czym liczba i jakość wykonawców może zmienić się w dowolnym momencie, nawet w dniu premiery (zwłaszcza, jeśli chodzi o przedszkolaków). Dlatego też każdy spektakl amatorski powinien być budowany jako utwór polimorficzny, w którym jest nie tylko wysoki stopień wzajemnej zastępowalności aktorów, lecz możliwa jest zmiana składu aktorów i postaci.

I wreszcie, *last, but not least*, należy wymienić plastyczność i malowniczość spektaklu jako ważną zasadę budowy dziecięcego przedstawienia. Taki spektakl powinien być maksymalnie ozdobny i „ozdobiony" (za pomocą dekoracji, rekwizytów, kostiumów i muzyki). O każdym z tych „ozdobników" należałoby mówić osobno, lecz warto zwrócić uwagę na taką okoliczność: im bardziej spektakl jest „bogaty", „ozdobny", różnorodny ze względu na zastosowane środki, tym więcej osób bierze udział w jego przygotowaniu nieaktorskim i tym pełniej osiągnie swój podstawowy cel – przynoszenie radości wszystkim zaangażowanym w proces twórczy.

Wróćmy do zajęć w ramach specjalizacji teatrologicznej na studiach. Warsztaty „pisarskie" obejmują dwa typy ćwiczeń zróżnicowanych pod względem uprawianego gatunku: scenariusz lub recenzja. Pierwszy z nich, czyli warsztaty z pisania scenariuszy przedstawień teatralnych i uroczystości okolicznościowych, uczy adaptacji tekstów nieteatralnych ku potrzebom teatru. Celem zajęć jest przygotowanie własnego utworu dramatycznego (dla potrzeb wybranego środka przekazu – teatr, film, telewizja), opanowanie umiejętności budowania

akcji dramatycznej, tworzenia dialogu i posługiwania się wybraną techniką dramatyczną. Zajęcia te w sposób naturalny związane są z praktykami teatralnymi i służą przygotowaniu roboczej wersji scenariusza. Natomiast w ramach warsztatów recenzenta studenci zapoznają się z właściwościami i specyfiką krytyki teatralnej. Warsztaty zakładają praktyczną pracę nad tekstem: studenci recenzują wybrane spektakle i omawiają z prowadzącym efekty swej pracy. Warsztaty te stwarzają warunki i możliwości dla wprowadzenia podstaw teorii: rozważania na temat recepcji teatralnej i rekonstrukcji obrazu odbiorcy (odbiorca-badacz a odbiorca-krytyk); dyskusja o komunikacji teatralnej oraz funkcjach i celach krytyki teatralnej (dawniej i dziś); omówienie kwestii opisu przedstawienia, postaci scenicznej, przestrzeni. Ważnym elementem kształcenia teatrologicznego jest regularny przegląd prasy: „Dialog", „Didaskalia", „Pamiętnik Teatralny", „Notatnik Teatralny", „Teatr", „Scena". Jednak prawdziwą szkołą staje się dla naszych studentów praca w założonej w 2005 roku gazecie festiwalowej „5. Ściana".

Studentów teatrologii można podzielić na dwa podstawowe typy: jedni chcą uprawiać teatr czynnie, tworzyć go lub nawet (rzadziej) stać na scenie, drudzy od popisów scenicznych wolą pisanie. Należy stworzyć możliwość samorealizacji dla obu grup. W przypadku lubelskich studentów grupa pisząca realizuje się w ramach długotrwałego projektu „5. Ściana".[11] Jest to gazeta wydawana przy okazji wszystkich festiwali teatralnych organizowanych w Lublinie. Istnieje od października 2005 roku (pierwszy numer ukazał się w trakcie X Międzynarodowego Festiwalu Konfrontacje Teatralne).[12] „5. Ściana" od pięciu lat towarzyszy wydarzeniom teatralnym Lublina. W sumie ukazało się 85 numerów. Redakcja nie ma stałego składu. Należą do niej głównie studenci i absolwenci specjalizacji teatrologicz-

[11] Tytuł gazety nawiązuje do koncepcji „czwartej ściany" oddzielającej widownię od sceny, przezroczystej dla publiczności i nieprzezroczystej dla aktorów w teatrze naturalistycznym. Na piątą ścianę w normalnych warunkach fizykalnych w teatrze właściwie nie ma miejsca. Jest to ściana mentalna, biegnąca w poprzek, górująca nad całością, burząca zwykłe podziały i tworząca nowe dynamiczne układy.

[12] Pierwszym redaktorem naczelnym pisma była Gabriela Żuk, w listopadzie 2007 roku stery redakcji przejęła Marta Zgierska, od roku 2008 o kształcie pisma decyduje grupa w składzie Katarzyna Plebańczyk, Katarzyna Piwońska oraz sekretarz redakcji, słynąca z niezgłębionych pokładów energii i nieprawdopodobnego zmysłu organizacyjnego – Justyna Czarnota.

nej IFP UMCS (skład redakcji waha się od 5 do 15 osób, zaś nakład liczy od 70 do 200 egzemplarzy). Zapewniając dziennikarską obsługę festiwalu, mają okazję obejrzenia wszystkich spektakli. Czasami rodzi się redakcyjny klub dyskusyjny, czasami – w trakcie festiwali o zbyt napiętym harmonogramie – brakuje na dyskusje sił i czasu. Satysfakcja z wykonanej pracy jest najlepszą, choć nie jedyną nagrodą. Uczestnictwo w przedsięwzięciu, jakim jest „5. Ściana" daje możliwość szlifowania warsztatu recenzenta teatralnego. Zaangażowani w projekt studenci mogą doskonalić swoje umiejętności dziennikarskie. Zapotrzebowanie na różne gatunki (recenzje, wywiady, sprawozdania, felietony, eseje) i obowiązujące krótkie terminy (ostatni spektakl kończący się nieraz po północy, a dzień festiwalowy musi zostać opisany w gazecie, która ukazuje się następnego dnia po południu) uczą pracy zespołowej i odpowiedzialności. Niedotrzymanie terminu może zmarnować pracę kilkunastu osób. Reporterzy gazety śledzą wszystkie wydarzenia festiwalowe, więc zdarza się, że czasem stają przed wyzwaniem dziennikarskim, by zdać relację z form niekoniecznie bliskich teatrologom (koncerty, performance, wystawy czy występy kabaretowe). Gazeta od pięciu lat dokumentuje lubelskie festiwale teatralne i w wielu przypadkach pozostaje jedynym dokumentem, który utrwala opisywane wydarzenia artystyczne oraz sposób recepcji.

Podczas warsztatów plastycznych, które ze względu na długotrwałość procesu najlepiej przeprowadzać w ramach Koła, studenci mają możliwość zapoznania się z niektórymi technikami plastycznymi (*emballage*, *papier-mâché*) w czasie wykonywania kukiełek oraz innych teatralnych i parateatralnych rekwizytów.[13]

Kończąc, należy podkreślić, że najważniejsze w animacji działań teatralnych nie są zastosowane techniki, metody i umiejętności, a nawet nie efekt końcowy. Ważne, aby uczestnicy byli zadowoleni z własnej aktywności twórczej. Teatr jest bowiem żywą więzią międzyludzką, miejscem, gdzie wytwarza się specyficzna wspólnota i nawet najbardziej skromne działania teatralne zbliżają ludzi.

[13] Na przykład kuli z plastikowych kubeczków, której turlanie organizowało ruch performerów w czasie akcji reklamowania Kół Naukowych podczas „Drzwi Otwarych UMCS" w 2010 roku.

Bibliografia

Balme Ch., 2002, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przekł. W. Dudzik i M. Leyko, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa.

Broszkiewicz B., Jarek J., 2003–2005, *Teatr szkolny*, cz. 1–5, Wyd. Europa, Wrocław.

Flaszen Ludwik, 1985, *Teatr skazany na magię*, przedmowa, wybór, oprac. Henryk Chłystowski, Wyd. Literackie, Kraków–Wrocław.

Godlewski G. (red.), 2002, *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa.

Kott J., 1986, *Zjadanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Wyd. Literackie, Kraków.

Pavis P., 1998, *Słownik terminów teatralnych*, Zakł. Narod. im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.

Raszewski Z., 1978, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III, red. J. Degler, Wyd. Uniw. Wrocławskiego, Wrocław.

Raszewski Z., 1993, *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, Wyd. Wiedza o Kulturze, Warszawa.

Ratajczak D., 1981, *Fotel recenzenta. Witold Noskowski, Jerzy Koller, Konstanty Troczyński*, Wydaw. Poznańskie, Poznań.

Richards T., 2003, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, przekł. M. Złotowska, A. Wojtasik, Wyd. Homini, Wrocław.

Sinko G., 1982, *Opis przedstawienia teatralnego – problem semiotyczny*, Zakł. Narod. im. Ossolińskich, Wrocław.

Sławomira Świontka dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze: zapis wykładów wygłoszonych dla studentów I roku kulturoznawstwa, 2003, oprac. i red. L. Karczewski, I. Lewkowicz i M. Wójcik, Wyd. Uniw. Łódzkiego, Łódź.

Toporkow Wasilij O., 2008, *Stanisławski na próbie*, przekł. Jerzy Czech, Inst. im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.

Uberrsfeld A., 2002, *Czytanie teatru I*, przekł. J. Żurowska, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa.

USJP – Dubisz Stanisław, Elżbieta Sobol (red.), 2003, *Uniwersalny słownik języka polskiego*, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa.