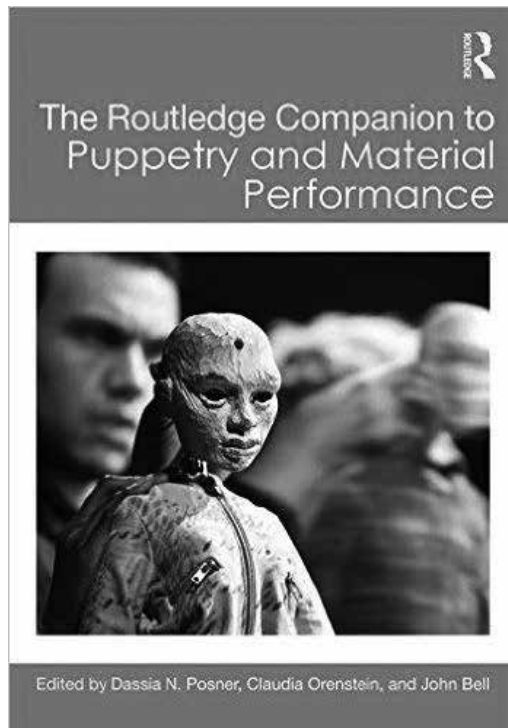


The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance, Edited by Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, Routledge, London, New York 2015.



Od czasu, gdy działacze UNIMA wydali album *The Puppet Theatre of the Modern World. An International Presentation In Word and Picture* (Współczesny teatr lalek w słowie i obrazach, 1967) pod redakcją Margarety Niculescu, nie było

publikacji, które próbowałyby opisać całość zjawiska jakim jest teatr lalek w jego różnorodności. Album UNIMA powstawał w latach podsumowania ówczesnego stanu lalkarstwa. Od jego wydania upłynęło prawie 50 lat. Były to lata zarówno ogromnego rozkwitu lalkarstwa, jak i różnorodnych przemian tego gatunku, które wprost trudno ogarnąć. Jest to jednak możliwe. Z pomocą przychodzi nowa książka, niezwykła, godna lektury i szczegółowego omówienia. Zawiera ona tak ważny materiał, że nie wystarczy odnieść się do jej wielkiej wartości, trzeba ją po prostu opowiedzieć.

Powstała w oparciu o materiały konferencji „Puppetry and Postdramatic Performance: An International Conference on Performing Objects in the 21st Century” na University of Connecticut w kwietniu 2011. Wzięło w niej udział około dwustu uczestników, w większości z referatami.

Książkę zestawili i opracowali John Bell, dyrektor Ballard Institute i Museum of Puppetry, Claudia Orenstein, profesor teatrologii w Hunter College oraz Dossia N. Posner, profesor teatrologii na Northwestern University. W tomie znalazły się teksty dwudziestu ośmiu autorów, rozmieszczone w trzech działach: 1. *Theory and Practice* (Teoria i praktyka), 2. *New Dialogues with History and Tradition* (Nowy dialog z historią i tradycją), 3. *Contemporary Investigations and Hybridizations* (Współczesne badania i hybrydyzacja formy).

Przedmowę napisał Kenneth Gross, znawca literatury angielskiej, autor wielu książek, m.in. *The Dream of the Moving Statue* (Marzenia ruchomej figury, 1992). Wyraża on w niej swój zachwyt niezwykłym zjawiskiem, jakim jest lalka. Nazywa ją „nieprzewidywalnym stworzeniem, które wędruje między światami i nas między tymi światami przenosi”.¹ Lalka zdumiewa, przyciąga naukowców i artystów, szczególnie w naszej epoce.

Dodatkowo w treść książki wprowadzają jej redaktorzy, którzy deklarują, że jest to w większości zbiór wypowiedzi angielskojęzycznych badaczy, którzy spoglądają na lalkę i „materialny performans” (material performance) z filozoficznego, historycznego i teatralnego punktu widzenia.

Claudia Orenstein zajmuje się dzisiejszym stanem lalkarstwa i „materialnego performansu”. Stawia pytanie, czym jest lalka w obecnej dobie znacznych przemian lalkarstwa. I odpowiada:

Dlaczego w ogóle używamy terminu „lalka” w świecie materialnego performansu? Ikoniczna idea lalki jest kotwicą tego właśnie nowego modelu performansu, który łączy świat fizyczny i wszystkie skojarzenia z królestwem ludzkich zainteresowań i jego pośrednictwem. Sztuka lalkarska ofiaruje unikalne spojrzenie na przedmiot w performansie, często ostentacyjnie w przeciwieństwie do teatru żywego aktora. Badając historię, praktykę i artystyczne słownictwo lalkarstwa, możemy pełniej zrozumieć i uruchomić nowe właściwości materialne sceny. Dodatkowo, ponieważ lalka ma swoją technologię i jest manipulowana z pomocą środków technicznych, służy

¹ K. Gross, *Foreword*, [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, New York, London 2015, s. XXIII.

jako most między światem aktora a wielością środków wyrazu. W ramach tego nowego paradygmatu performansu lalkowego, lalka przestaje być gorszym echem aktora żywego teatru, a staje się centralną figurą, za pomocą której możemy zyskać szersze rozumienie performansu w świecie materialnym.²

Dassia N. Posner, mówiąc o „materialnych performansach”, wyprowadza je z lalkarskiego świata, ale widzi w nich szanse na przekroczeniu ekspresji figuralnych przedstawień na rzecz mowy rzeczy i materiału. Píše:

Patrząc na teatr z mądrej perspektywy lalki, książka nasza proponuje model elastycznego, współdziałającego oraz czujnego zaangażowania artystycznego w materialnym świecie. Czasem lepiej współpracować ze światłem, niż pochyłać się czy koncentrować na nim; falująca tkanina może mówić głośniejszą niż słowa; miecz albo książka, albo szklanka wody mogą być partnerami, a nie tylko pasywnymi, nieruchomymi przedmiotami. Pomysł, że powinniśmy zwracać baczniejszą uwagę na przedmiot, a nie po prostu się nim posługiwać, ma swoje konsekwencje dla wielu sfer współczesności: politologii, filozofii, robotyki, medioznawstwa, teatru, i wielu innych, ukazując wartość lalek i materialnego performansu dla szeroko pojętego kreatywnego myślenia.³

Trzeci z redaktorów, John Bell wprowadza nas w stan wiedzy o teatrze lalek i „materialnego performansu”, zwracając uwagę na różnorodność źródeł i dyscyplin nauki, które się nań składają:

Nie ma jednej, prostej drogi poprzez literaturę o lalkarstwie i materialnym performansie. Ich historia jest opowiadana na rozmaite sposoby, przez różne dyscypliny, tworząc sieć tekstów, których wzajemne powiązania nie zawsze są oczywiste, a jednak nie do odparcia. Rozdziały naszej książki odzwierciedlają wielość rozmaitych perspektyw badawczych: historię teatru, historię mówioną, historię kultury materialnej, historię technologii, filozofię, teatrologię, socjologię, krytykę artystyczną i teorię kultury – a wszystkie one składają się na jeden powszechny, choć czasem nieuświadomiony, dyskurs o lalkach i performansach z udziałem przedmiotów. Z konieczności odnosimy się do podstawowych pojęć takich jak rzeźba, malarstwo, muzyka, choreografia, literatura, styl gry aktorskiej, estetyka, a także społeczny, religijny, polityczny i filozoficzny kontekst lalkarstwa i praktyk widowiskowych z udziałem przedmiotów uprawianych przez wiele wieków i na całym świecie.⁴

Część pierwsza książki, *Theory and Practice* pod redakcją Johna Bella, składa się z dwóch części, łącząc teorię lalkarstwa oraz perspektywę praktyków. Każde studium jest wyrazem oryginalnych przemyśleń i dlatego każde stanowi pewną zachętę do dyskusji.

Margaret Williams już w tytule stawia pytanie, czy jesteśmy świadkami śmierci lalek.⁵ Trochę przewrotnie dowodzi swojej tezy, przywołując przedstawienia, które opowiadają o takiej śmierci: Pierrota, Philippe’a Genty, który stwierdziw-

² C. Orenstein, *A Puppet Moment*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 4.

³ D. N. Posner, *Material performance(s)*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 7.

⁴ J. Bell, *Omnipresence and Invisibility: Puppets and the Textual record*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 10.

⁵ M. Williams, *The Death of „The Puppet”*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 18–29.

szy, że jest istotą na sznurkach niszczy je i staje się nieruchomy, płonących papierowych postaci w *Tragedy in Paper* (Papierowej tragedii) Yves'a Joly. Przywołuje także przedstawienie „teatru przedmiotów” Gyula Molnára, w którym tabletką aspiryny popełnia samobójstwo, skacząc do szklanki z wodą. Przynajmniej jednak mówi o nowych tendencjach w dziedzinie lalkarstwa, polegających na rozszerzeniu pojęcia lalkarstwa i coraz częstszej obecności na scenie lalkowej przedmiotów, które zastępują popularną niegdyś lalkę „magiczną”. Rozróżnia przy tym pojęcia gry i manipulacji: pierwsza występuje w wypadku tworzenia postaci scenicznych, druga w procesie operowania przedmiotami. W moim przekonaniu granice między grą a manipulacją są dość niejasne, skoro w obu przypadkach podmiotem jest aktor-lalkarz, który zawsze demonstruje własną grę, nawet wówczas, gdy manipuluje przedmiotami. Nie zmienia to odpowiedzi Williams na tytułowe pytanie: lalka nie zniknęła jeszcze z pola naszych obserwacji:

Nie jest to stulecie post-lalkowego lalkarstwa, i figuratywna lalka, jak uważa Jurkowski, pozostanie na zawsze punktem odniesienia, ponieważ zawiera w sobie grę, grę ku i grę wobec w pełnej równowadze; trójwymiarowa lalka Pierrotta działa jako postać i działa w swoim imieniu, choć prowadzi ją Genty, który próbuje nią kierować. Niemniej wszyscy grają lalkami w różnorodnym stopniu: dwuwymiarowe figury Joly'ego, w pół drogi między figuratywnymi lalkami i przedmiotami, wydają się same przejmować akcję, chociaż oczywiście były uruchamiane przez ręce lalkarzy i zewnętrzne przedmioty. Gra przedmiotami Molnára tworzy jego własną fabułę; piłka w maszynie jest kierowana mechanicznie, a przy tym sugeruje swoją własną aktywność.⁶

Nowej sytuacji w teatrze lalek poświęcony jest także esej Paula Pirisa *The Co-Presence and Ontological Amiguity of the Puppet* (Współ-obecność i ontologiczna dwuznaczność lalki). Autor wspiera się tu metodologią Jean-Paula Sartre'a i Emmanuela Levinasa, przywołując pojęcie Innego. Tego rodzaju praktyka jest zawsze twórcza i odkrywa nowe aspekty badanego przedmiotu. Nie ma ona jednak charakteru obowiązującego, ponieważ każdy analityk może wybrać dla siebie inny model jako paralelę dla omawianego przedmiotu.

Piris analizuje przedstawienia *Cuniculus* Neville'a Trantera i *Twin Houses* Nicole Massoux. Pierwsze opowiada o królikach chroniących się w przypadkowym azylu przed światem terroru i chaosu. Animuje je (również słowami) Neville Tranter, z wielkimi uszami na głowie jako znakiem króliczej przynależności. *Twin Houses* to przedstawienie muzyczne bez słów, złożone z wielu epizodów, stanowiących obraz opresji lalek wobec występującej tu Nicole Mossoux. Na scenie wiele jest niejasności – właściwie nie wiadomo, kto kim manipuluje, kto sprawuje władzę: aktorka czy manekiny. Oczywiście, w każdym z tych wypadków funkcja aktora wobec lalek jest inna. Tranter wydaje się utożsamiać ze swoimi króliczymi uciekinierami i dokonuje humanizacji lalek, podczas gdy Mossoux w ich otoczeniu w pewnym stopniu podlega uprzedmiotowieniu.

⁶ Ibidem, s. 26.

Dyskutując zagadnienie Innego w bycie i nicości, Sartre sugerował dwa podejścia. W pierwszym Inny może być zrozumiany przez nas tylko jako przedmiot. Z tego powodu ważne jest, że Mossoux i Tranter reagują na swoje lalki, jakby byli w obecności istot ludzkich, a nie przedmiotów. W drugim wypadku, jak dowodzi Sartre, Inny jest podmiotem, który ustala nasz stosunek do samych siebie. Innymi słowy, Inny pozwala nam uświadomić sobie aspekty naszej osobowości.⁷

Oczywiście cytat ten nie ujmuje bogactwa rozważań Pirisa i przywołanych przez niego przemyśleń Sartre'a. Istotne jest jednak, że zagadnienie Innego w lalkowym przedstawieniu odnosi się tu do sytuacji, w których aktor (człowiek) jest partnerem scenicznym lalki-postaci przedstawienia. Piris pomija zagadnienie obecności lalkarza, który występuje w roli demiurga, koncentrującego się na animowaniu lalki.

John Bell w eseju *Playing with the Eternal Uncanny: The Persistent Life of Lifeless Objects* (Gra z wieczną niesamowitością: Trwałe życie martwych przedmiotów) stwierdza, że widowiskowe obiekty materialne, w tym lalki, są wszechobecne we współczesnej cywilizacji, co jego zdaniem powoduje pewien konflikt między animistyczną proweniencją ruchomych figur i nowoczesnym racjonalizmem. Bell korzysta tu z książki Bruno Latoura *Nigdy nie byliśmy nowoczesni* (1990), zgodnie z którą współczesność składa się z dwóch tendencji: „puryfikacji” i „tłumaczenia”. Pierwsza z nich wprowadza wyraźny rozdział między naturą i kulturą, druga jest zaprzeczeniem pierwszej, a polega na akceptacji procesów hybrydyzacyjnych między obu dziedzinami. I tu jest miejsce dla lalki, która wywodzi się ze świata magicznego, tradycyjnego i ma w sobie element niesamowitego.

Aby sprecyzować tę niesamowitość lalki i materialnych przedstawień, Bell odwołuje się do prac Ernsta Jentscha i Sigmunda Freuda. O ile według Jentscha „niesamowite” wiąże się z „niepewnym” i „wątpliwym”, o tyle według Freuda pojęcie to należy do odczuć indywidualnych, a ściślej: do odczuwania strachu, do tego, co wywołuje przerażenie i lęk. Rozważania Bella są niezwykle interesujące jako przykład dywagacji kulturoznawczych, opartych na założeniu, że ożywienie lalki należy do świata magicznego, irracjonalnego, który w świecie zmodernizowanym, racjonalnym funkcjonuje jak anachronizm, co potwierdza tezę Latoura o trudnej drodze do nowoczesności. Piękno koncepcji Bella nie zwalnia jego czytelnika z obowiązku pamięci o tym, że owo „niesamowite” już to Jentscha, już to Freuda, zostało w wielu wypadkach oswojone i że to oswojenie dokonało się w obrębie sztuk pięknych, w tym także w obrębie teatru lalek.

Kolejną część książki – *Perspectives from Practitioners* – tworzą refleksje praktyków na temat wykonywanych przez nich działań. Eric Bass, znany amerykański lalkarz, analizuje zagadnienia dramaturgii i jej specyficzny charakter w teatrze wizualnym, który sam uprawia. Przyjmuje założenie, że dramaturgia ta winna mieć odrębny charakter i nadaje jej popularną dziś nazwę: „dramaturgia wizualna”. Oczywiście każda epoka wraz ze swą „nową” sztuką tworzy własne

⁷ P. Piris, *The Co-Presence and Ontological Amiguity of the Puppet*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 37.

słownictwo, pomocne w rozumieniu jej szczególnych właściwości. Tak też jest z „dramaturgią wizualną”. Dramaturgia w istocie rzeczy jest pojęciem odnoszącym się do struktury dzieła teatralnego, może być realizowana w słowie lub w obrazach, percypowana jest słuchem lub wzrokiem. W istocie rzeczy zatem zawsze jest otologiczna i wizualna.

Basil Jones, który wraz z Adrianem Kohlerem stworzył w Kapsztadzie teatr Handspring Puppet Company, omawia tajniki lalkarstwa, wychodząc od doświadczeń pracy nad spektaklem *War Horse*, przygotowanym wspólnie z New London Theatre (2009). Dla jasnego przedstawienia swych poglądów korzysta z semiotyki:

Z semiotycznej perspektywy proces znakowania lalki składa się z dwóch komponentów: proces projektowania i wykonania oraz proces animowania. Pierwszy polega na znakowaniu potencjału, który jest wpisany w samą lalkę. Kiedy Adrian [Koehler] projektował figury koni, musiał zdecydować, które z końskich zachowań będzie w stanie włączyć w konstrukcję lalki, a które nie. Konieczna była wszechstronna wiedza o fizyce szkieletu, pozwalająca uprościć połączenia, a przy tym projekt działania lalki. Był to proces, który wymagał głębokiego, intuicyjnego zrozumienia mechanicznych i energetycznych możliwości ludzkiej ręki i ludzkiego ciała, w tym także tego, jak wykorzystać sześć rąk trzech lalkarzy, by dać koniowi tyle fizycznej artykulacji, ile tylko było możliwe.

Uważam, że ten proces projektowania był aktem autorskim, ponieważ Adrian wbudował w lalkę semiotyczną gramatykę odpowiednią, by wyobrazić konia. W pewnym sensie zatem projekt lalkarski jest metatekstem, który lalkarz musi interpretować, kierowany przez reżysera, choreografa i głównego animatora.⁸

Esej Jonesa zawiera opis szczegółowych rozwiązań technicznych i semantycznych w przedstawieniu *War Horse*, które służą, jak cytowane tu słowa, do ustalenia ważnych dla niego faktów w pracy lalkarza. Jones pokazuje, że autorstwo przedstawienia dotyczy nie tylko twórcy tekstu czy inscenizacji, ale obejmuje także projektantów oraz technicznych i plastycznych wykonawców lalek. Mamy więc do czynienia także z nową sytuacją, jeśli chodzi o przedstawienie opowieści. Pojawia się, bowiem pre-narracja, która nie rodzi się w lalce (jak „rodzi się” w aktorze), ale jest filtrowana poprzez lalkę.

Alexander Gref i Elena Slonimskaya, twórcy rosyjskiego teatru Vagrant Booth, zajęli się opisem głosu bohaterów ludowych, posługujących się różnego rodzaju piszczkami (pivetta, swazzle). Wskazując na ich funkcje, autorzy powołują się na badaczy teatru afrykańskiego, według których lalki mówią „głosami z innego świata”, ze świata śmierci.⁹ Jesteśmy zatem w świecie badań antropologicznych.

Rike Reiniger, niemiecki dramaturg i reżyser opowiada o teatrze dla najmłodszych, a więc dla dzieci poniżej czterech lat. Wskazuje na trudności w przewy-

⁸ B. Jones, *Puppetry, Authorship, and the Ur-Narrative*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 64.

⁹ O. Darkowska-Nidzgorski, D. Nidzgorski, *Marionnettes et masques, au coeur du théâtre africain*, Saint Maur 1998, s. 111. Cyt. za: A. Gref, E. Slonimskaya, *Petrushka's Voice*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 73.

ciężaniu nawyków rodzicielskich i środowiskowych i relacjonuje swoje doświadczenia w pracy dla dzieci. Reiniger reprezentuje silną dziś tendencję, by inicjację teatralną dzieci rozpocząć jak najwcześniej.

Kate Brehm, artystka amerykańska, zajmująca się teatrem wizualnym, przedstawia swoje doświadczenia w zakresie stosowania w teatrze środków filmowych, zainspirowana książką Gillesa Deleuze'a *Cinema 1: The Movement-Image* z 1983. Chodzi tu o sposób narracji, kadrowanie, zbliżenia, ruchome obrazy i wreszcie montaż. Autorka stawia pytanie o celowość stosowania tych środków w teatrze:

Konkludując, chciałabym sformułować jedno pytanie, którego zawsze chciałam uniknąć: dlaczego po prostu nie robić filmu. Odpowiedź: nie chcę pracować z przestrzenią ekranu. Lubię trzy wymiary. Lubię budować iluzję i ujawniać jej właściwości w tym samym czasie. Ale głównie dlatego, że mnie interesuje życie, to namacalne poczucie realnego, rzeczy w przestrzeni, obecnej teraz. Nie chcę robić kina; ale chcę ukraść wszystkie filmowe triki.¹⁰

Stephen Kaplin zajął się funkcjonowaniem teatru cieni, który nazywa „okiem światła”.¹¹ Dowodzi, że cały ten „teatr”, tak jak cały świat powstał z woli Boga, którego pierwsze słowa głosiły: „Niech się stanie światło”. Kaplin argumentuje, że opis pierwszego światła w księdze Zohar (Księga Wspaniałości) jest niezwykle podobny w swej metaforyce do opisów Wielkiego Wybuchu przez współczesnych astrofizyków. Teatr cieni ma więc sankcję boskości, tak jak teatr rytualnych figur, co zresztą potwierdza jego obecność w krajach azjatyckich.

Z kolei Jim Lasko, artysta związany z Redmoon Theater w Chicago, specjalizujący się w interwencjach w przestrzeni miejskiej, relacjonuje pracę w otwartej przestrzeni z zastosowaniem masek i wielkich figur. Sama ta relacja jest niezwykle interesująca, a dodatkowo zawiera przesłanie twórcze, które można by dedykować wielu artystom europejskiego teatru lalek. Píše on o wadze zastosowanego materiału:

Zaczynamy stawiać pytanie o materialność naszych performatywnych przedmiotów. Czego oczekują lalki? Maski? Wozy, skrzynie, pojazdy? Skonfrontowani z człowiekiem w masce, koncentrujemy naszą uwagę na masce, zamiast na aktorze. Zamiast zając się problemem interpretacji i psychologią działań aktorskich w jej stosunku do emocjonalnej „prawdy”, koncentrujemy się na masce. Czego maska „oczekuje” i co „lubi”. Maską „ożywa”, kiedy performer usuwa się na bok i nigdy nie wysuwa się naprzód. Maską „domaga się” szybkości, gwałtownych, kanciastych ruchów.

To proste działanie ma głęboki wpływ na całość. Nasza praca się zmieniła. To tak, jakby lalka przejęła odpowiedzialność, a my zostalibyśmy uwolnieni od nas samych. Nasza świadomość ulega przesunięciu.¹²

¹⁰ K. Brehm, *Movement Is Consciousness*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 89.

¹¹ S. Kaplin, *The Eye of Light. The Tension of Image and Object in Shadow Theatre and Beyond*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 91–97.

¹² J. Lasko, *The Third Thing*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 98.

Ten manifest zaufania do materiału wiąże się z ogólnym optymizmem Lasko, który inicjując współpracę różnych grup działających w otwartej przestrzeni, widzi w tym szansę na ożywienie środowisk spoza oficjalnej kultury. Jego postawa kontrastuje z wypowiedzią Petera Schumanna, który nie widzi dla sztuki przyszłości w warunkach społeczeństwa kapitalistycznego:

Ani buty, ani trik, ani łaskotki, ani ryczący krokodyl z przedstawienia Puncha i Judy, ani tekturowy wielkolud, ani wszechogarniające światło, ani twarde dowody, ani model Raju znalezione na śmietniku, ani powszechne przekonanie, ani konkluzja nie do odrzucenia, ani bieg myśli, ani idiotyczny argument, ani wizyjny absolut, ani ostatnie spojrzenie, ani heroiczny czyn lub odległa fantazja, ani wewnętrzna pewność i twórcza wątpliwość, ani indywidualny upór rozwiązany w zespole, ani skrajna wizja, ani trzeźwe przewidywania.

I dlaczego planeta jest tak cholernie płaska, i dlaczego drzewa latają w powietrzu, i dlaczego obywatele stoją na swoich modernistycznych głowach, i dlaczego meble w ponadczasowo dobrym guście przeciwstawiają się swoim klientom, i dlaczego miasta odchodzą od swoich korzeni, i jaki sens ma papier-mâché, i po co lalkarze podejmują swoje lalkarskie przedsięwzięcia.¹³

Wielki mistrz ma prawo do przypominania swoich niepokojów o ludzkość. Redaktorzy książki wskazują jednak, że chwila obecna wywodzi się z przeszłości, a ona była zróżnicowana, co można odnieść także do współczesnego życia. Następny rozdział poświęcony jest właśnie wybranym tematom z historii lalkarstwa.

Amber West, poetka i artystka teatru, przedstawiła niezwykle postać Charlotte Charke, odważnej, zdeklarowanej feministki, która prowadziła w XVIII wieku w Londynie teatr lalek, wystawiając m.in. sztuki Shakespeare'a.¹⁴ Dassia N. Posner ukazała zainteresowanie, jakie lalkom okazali pisarze i poeci w Rosji na początku XX wieku, poświęcając wiele miejsca modernistycznym teatrom Julii Słonimskiej i Niny Simonowicz-Jefimowej.¹⁵ Z kolei Lisa Morse, instruktorka teatralna, przedstawiła swoje studium na temat szczególnych właściwości sycylijskiej Opery dei Pupi.¹⁶

Wśród rozpraw historycznych wyróżnia się esej Jane Marie Law, japonistki, która zajęła się japońskimi lalkami rytualnymi. Omawia ona szczegółowo takie lalki jak „amagatsu”, „kokeshi” i „mizuko Jizó”, „migawari” i ich magiczno-opiekuńcze funkcje, z których najważniejszą było zapewnienie dobrej przyszłości dzieciom. Widząc ich różnorodność i kulturową trwałość, Law dziwi się jednostronnej percepcji lalek japońskich, które na Zachodzie sprowadza się do podziwu dla teatru bunraku:

¹³ P. Schumann, *Post-Decivilization Efforts in the Nonsense Suburb of Art*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 108–109.

¹⁴ A. West, *Making a Troublemaker: Charlotte Charke's Proto-Feminist Punch*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 116–129.

¹⁵ D. N. Posner, *Life-Death and Disobedient Obedience: Russian Modernist Redefinitions of the Puppet*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 130–143.

¹⁶ L. Morse, *The Saracen of Opera dei Pupi: A Study of Race, Representation, and Identity*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 144–153.

Jako badaczka japońskiego lalkarstwa rytualnego, często bywam proszona, by skomentować głęboki wpływ metody animacji lalek przez trzy osoby, które znamy jako bunraku, na lalkarstwo światowe. Jako powszechnie znany przykład japońskiego lalkarstwa zasługuje on na uwagę. Niemniej niezwykła popularność i wielki wpływ tej metody w środowisku lalkarskim – nieruchoma lalka animowana bez wysiłku (i bardzo realistycznie) przez trzech lalkarzy, którzy często ubrani są w kuraka (czarne kostiumy i kaptury) – przyćmiewa wszystkie inne elementy japońskiego rytuału i japońskiej wrażliwości teatralnej. Czuję się często przytłoczona przez tę fascynację najbardziej oczywistym japońskim medium teatralnym.¹⁷

Wynika stąd, że wiedza zachodnich ekspertów jest ograniczona do najbardziej zewnętrznych i popularnych zjawisk kulturowych. Tymczasem historia lalek nieustannie otwiera przed nami nowe perspektywy. Podobnie moglibyśmy spojrzeć na studium Debry Hilborn z Uniwersytetu Nowojorskiego, która przedstawia obyczaje związane z chrześcijańskimi obchodami Wielkiego Tygodnia.¹⁸ Są to jednak zjawiska znane dość szeroko w Europie i wielokrotnie opisywane, które Hilborn tylko podsumowuje.

Również w dziale *Negotiating tradition* (Dyskusja z tradycją) znajduje się szereg interesujących studiów. Matthew Isaac Cohen, amerykański badacz współczesnego teatru indonezyjskiego, pisze o przemianach tradycyjnych form wayangu i o wykorzystaniu jednej z jej odmian, wayangu kulit we współczesnej twórczości teatralnej.¹⁹ Indonezyjscy artyści nie chcą być zamknięci w rezerwacie tradycji, lecz także nie chcą z niej całkowicie rezygnować. W ich teatrach, przy zachowaniu dawnej przestrzeni i techniki lalek, pojawiają się nowe tematy, za pomocą których zabierają głos w aktualnych sprawach społecznych i politycznych.

Zmienia także swe formy tradycyjny teatr koreański, o czym mówi esej Kathy Foley.²⁰ Autorka odwołuje się przy tym do ogólnej sytuacji teatru lalek w krajach azjatyckich, w których, co nie jest zaskakujące, istniał wyraźny podział na teatry powiązane z władzami i religią oraz teatry ludowe, zwane przez autorkę „big bang”. Lalkarze (*kkokdu kaksi*) wchodziłi w skład „big bangu”, przy czym losy ich były dość skomplikowane, ponieważ wędrowali wraz z trupą innych komedianów (*namsadang nori*), posądzanych o uprawianie homoseksualnej prostytucji. Jako wyznawcy szamanizmu i buddyzmu byli prześladowani przez wyznawców konfucjanizmu, a także przez okupujących Koreę Japończyków. Po wojnie koreańskiej władze Korei Południowej popierały powrót do folkloru i dawnej sztuki,

¹⁷ J. M. Law, *Puppet Think. The Implication of Japanese Ritual Puppetry for Thinking through Puppetry performances*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 161.

¹⁸ D. Hilborn, *Relating to the Cross. A Puppet Perspective on the Holy Week Ceremonies of the Regularis Concordia*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 164–175. Por. K. Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Warszawa 2010.

¹⁹ M. I. Cohen, *Traditional and Post-Traditional Wayang Kulit in Java Today*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 178–190.

²⁰ K. Foley, *Korean Puppetry and Heritage. Hyundai Puppet Theatre and Creative Group NONI Translating Tradition*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 192–203.

dzięki czemu powstały dwa zespoły teatralne: Hyundai i NONI, które próbują odnowić zarówno namsadang nori, jak i dawną sztukę lalkarską w nowej formie, z pominięciem wątpliwych moralnie motywów (brutalność, otwarty erotyzm).

Inaczej wyglądała droga do nowoczesności teatru cieni tolpavakoothu w indyjskiej Kerali, co przedstawiła Claudia Orenstein. Mówi ona o rozpowszechnionej tradycji przedstawień świątynnych wywiedzionych z Ramajany, a związanych z kultem bogini Bhagavati. Bogini ta nie mogła oglądać zmagania Ramy z demosem Ravana, więc dla niej ustanowiono zwyczaj pokazywania Ramajany jako cieniowego rytuału świątynnego. Wystawianie tych przedstawień było promowane przez władze świątynne i feudalne. Lalkarze w nich uczestniczący mieli środki utrzymania dla siebie i swoich rodzin. Z czasem jednak zmiana systemu politycznego oraz przyspieszony rozwój cywilizacyjny sprawiły, że subwencje ustały, a zespoły lalkarskie zaczęły się kurczyć i zanikać. Orenstein opowiada o lalkarzu Ramachandrze, który wraz z rodziną podjął się prowadzenia zespołu poza murami świątynnymi, w pewnym sensie komercjalizując swoją sztukę. Naruszył przy tym tradycję, powierzając kobietom zarówno role na scenie, jak i wykonywanie lalek. Skrócił przedstawienia Ramajany, rozszerzył repertuar o tematy współczesne, podjął współpracę z zespołami aktorskimi:

Lalkarze poszli jeszcze dalej w styczniu 2011, kiedy występowali z zespołem Lokadharmi w Lanka Lakshmi, w sztuce z 1974, napisanej przez C. N. Sreekantan Nair, reżyserowanej przez Chandradasana. Fabuła opiera się na wydarzeniach z Ramajany, łącznie z uwolnieniem Sity. Aktorzy-ludzie grali główne postaci w najbardziej realistycznym stylu. Lalkarze na podwyższonej platformie przedstawiali sceny bitwy, korzystając ze swoich tradycyjnych umiejętności. Chociaż działanie lalkarzy odbiegało od ich zwykłej praktyki, to nowe rozwiązanie reżyserskie oznaczało nowy rodzaj teatru i kontekst, i satysfakcjonowało współczesną publiczność w miejscowej sali, przeznaczonej dla nowoczesnego teatru. Ramachandra deklaruje, że chętnie zrealizowałby podobny projekt, gdyby zdarzyła się taka możliwość, dając dowód stałego zainteresowania tworzeniem nowych przestrzeni sztuki.²¹

Podąża zatem tą samą drogą co europejskie zespoły, choć czyni to, co zrozumiałe, we własnych realiach kulturowych.

W omawianym dziale znalazł się także esej teatrolożki słowackiej Idy Hledikovej, która pisze o integracji tradycji teatralnej we współczesnym teatrze, skupiając uwagę na odnowieniu tradycji lalkowego przedstawienia na Boże Narodzenie (wertep) po upadku komunizmu we wschodniej Europie.²² Autorka posługuje się przykładem trzech przedstawień wertepu na Ukrainie, w mieście Chmielnicki i w Równem, po 1995. Na tej podstawie buduje ogólną teorię na temat antyreligij-

²¹ C. Orenstein, *Forging New Paths for Kerala's Tolpavakoothu Leather Shadow Puppetry Tradition*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 213.

²² I. Hledikova, *Integration of Puppetry Tradition into Contemporary Theatre. The Reinvigoration of the Wertep Puppet Nativity Play after Communism in Eastern Europe*, [w:] *The Routledge Companion...*, s. 218–224.

nej polityki władz sowieckich, oddziałującej także na kraje satelickie. Jak zwykle bywa, uogólnienia tego rodzaju są nietrafne, szczególnie, gdy dotyczą tematów religijnych na wielkim terytorium o zróżnicowanym stopniu laicyzacji. Na przykład jesle czeskie nie miały w zasadzie takiej popularności jak szopka polska. A szopka była grana w Polsce od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Z kolei w 1976 roku na XII kongresie UNIMA w Moskwie przedstawienia Teatru Lalek w Charkowie *Ukraiński wertep* i *Komedia o Pietruszce* otrzymały honorowy dyplom.²³ Hledikowa nie wspomina też o międzynarodowym festiwalu przedstawień na Boże Narodzenie w Łucku (od 1993), który miał kilka edycji z udziałem teatrów z całego świata i znaczną ich liczbą z krajów Europy Wschodniej.

Ostatnią część książki, *Contemporary Investigations and Hybridizations*, otwiera esej Jane Taylor, badaczki teatru i pisarki, która opowiada o swojej współpracy z południowoafrykańskim zespołem Hanspring Puppet Company.²⁴ Opisuje, jak próba wyobrażenia sobie (i napisania) zagubionej sztuki Shakespeare'a *Cardenio* doprowadziła ją na trop siedemnastowiecznej relacji z egzekucji niejakiej Anny Green, uwiedzionej przez syna swego pana i powieszanej za dzieciobójstwo, która miała powrócić do życia na stole sekcyjnym w szpitalu. Przypomina ówczesną epokę, jej standardy moralne, stan wiedzy medycznej, a także analogiczne zdarzenia opisane w literaturze. Píše wreszcie o realizacji sztuki, w której występują różnej wielkości lalki oraz aktorzy. Jej premiera odbyła się w dawnych pomieszczeniach teatrów anatomicznych uniwersytetu w Kapsztadzie.

Inne przedstawienie Hanspring Puppet Company (*Or You Could Kiss Me*) omawia teatrolog Dawn Tracey Brandes w swoim esej *A Total Spectacle but a Divided One*.²⁵ Sztuka ta powstała we współpracy z londyńskim The National Theatre, w oparciu o tekst Neila Bartletta, który też reżyserował. Jest to opowieść o dwóch mężczyznach A. i B., których łączyły intymne związki. Po latach wspominają swą przeszłość, co czynią nie tylko dwaj aktorzy, ale także dublujące ich lalki, niemal ludzkiej wielkości. Przeszłość przeplata się z terażniejszością i przyszłością. Mamy tu do czynienia z postmodernistycznym dramatem, w którym postać sceniczna ulega fragmentaryzacji, tracąc swoją podmiotową integralność. Zamiast starać się o przedstawienie koherentnego podmiotu, teatr postmodernistyczny dowodzi, że taka koherencja nie istnieje i ujawnia w sztuce kolejne pokłady fikcji. Brandes uważa, że technika lalkarska w tym spektaklu została zapożyczona z teatru bunraku. Zdjęcia ze sztuki pokazują, że jeśli nawet taki był pierwszy impuls, Europejczycy przyswoili sobie tę konwencję w sposób twórczy i dziś ujawnienie animatorów pełni zupełnie nowe (właśnie postmodernistyczne) funkcje.

²³ B. Goldowski, S. Smielanskaja, *Teatr kukol Ukrainy*, San Francisco 1998, s. 208–210.

²⁴ J. Taylor, *From Props to Prosopopeia. Making after Cardenio*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 230–243.

²⁵ D. T. Brandes, „*A Total Spectacle but a Divided One*”. *Redefining Character in Handspring Puppet Company's Or You Could Kiss Me*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 245–253.

Interesującym uzupełnieniem tych rozważań jest esej Roberta Smythe, będący wzorcowym opisem znanego przedstawienia *Hermann* niemieckiego lalkarza Enno Podehla z 1978.²⁶ *Hermann* stawiał pytanie o odpowiedzialność szeregowych Niemców za zbrodnie dokonywane przez nazistów. Smythe stosuje tu semiotyczną metodę opisu i interpretacji przedstawienia, co odsłania metaforyczne znaczenie zarówno poszczególnych elementów, jak i całości przedstawienia.

Mark J. Sussman omawia natomiast nowe funkcje dziecięcych teatrzyków domowych (toy theatre).²⁷ Pamiętając o publicznych manifestacjach ulicznych z udziałem ogromnych figur, zwraca on uwagę na wartość przedmiotów zminiaturyzowanych, dostępnych dzieciom. Omawia pracę dwóch zespołów: niemiecko-szwajcarskiego Rimini Protokoll i holenderskiego Hotel Modern, posługujących się takimi zabawkami w otoczeniu współczesnej techniki i ekranów. Daje opis ich przedstawień i konkluduje:

Teatrzyk dziecięcy może być uważany za zjawisko z pogranicza lalkarstwa i kina, zabaw dzieci i dorosłych, miniatury i olbrzymich obrazów życia. Zagadnienie doświadczania skali wielkości cze-ka na zbadanie: co pomniejsza, a co rozszerza dynamikę obecności, gdy przedstawienie ma miejsce równocześnie w różnych skalach wielkości? I jak pojęcie modelu teatralnego służy namysłowi nad tym, że dorośli bawią się zabawkami? Model uwalnia u dzieci oczywisty dar zabawy i demonstruje posiadanie władzy, choćby nawet tymczasowej lub wymagowanej, nad konkretnymi wydarzeniami dramatycznymi. Możliwość odzyskania kontroli, którą tracimy we współczesnym życiu, może stanowić powód dla ponownego odkrycia modelu teatralnego. Zważywszy na uznanie sztuki lalkarskiej, celowe wydaje się ponowne przemyślenie przywileju, jakim dla dziecka jest gra z zabawkami.²⁸

Pozostały jeszcze do omówienia formy hybrydalne, do których wydawcy zaliczyli obecność robotów. Swój esej poświęcił im profesor japońskiej literatury z Kanady, Cody Poulton.²⁹ Wskazuje on na wielką popularność robotyki w Japonii, choć przyznaje, że impulsy przyszły także z Europy. Wskazuje na istnienie już w XVII wieku teatru mechanicznego karakuri ningyo, który pozostawał w pewnej symbiozie z teatrem bunraku. Opowiada o pierwszych robotach i stopniowym ich rozwoju aż do zastosowania w krótkich prezentacjach teatralnych. Wiele uwagi poświęca percepcji robotów humanoidalnych. Przywołuje tu ustalenia Masa-hiro Mori, który zwraca uwagę na negatywną percepcję ożywionych robotów.³⁰ W tym celu sporządził diagram demonstrujący „dolinę niesamowitości” (*uncanny valley*), w której znajdują się istoty i rzeczy pozbawione życia, które ożywione,

²⁶ R. Smythe, *Reading a Puppet Show. Understanding the Three-Dimensional Narrative*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s.255–265.

²⁷ M. J. Sussman, *Notes on New Model Theatres*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 268–277.

²⁸ Ibidem, s. 273.

²⁹ C. Poulton, *From Puppet to Robot. Technology and the Human in Japanese Theatre*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s.280–291.

³⁰ M. Mori, *Uncanny Valley*, „IEEE Robotics and Automation Magazine”, 2012, vol. 19 (2).

wywołują strach i przerażenie. O ile do tej doliny trafiają roboty humanoidalne, o tyle lalki teatralne pozostają w sferze życia. Poulton pisze:

Celem wielu tradycyjnych japońskich odmian teatru, podobnie jak współczesnej robotyki i skomputeryzowanych mediów, jest wykreowanie pozornej rzeczywistości. Być może każdemu dziełu sztuki potrzebna jest aura niesamowitości, która przykuwa naszą uwagę swoją wewnętrzną energią jako swego rodzaju „drugim życiem”. Ale kiedy realizm eksploatuje się do granic dzisiejszych technologicznych możliwości, instynkt człowieka zaczyna wierzczyć: realizm staje się swoim zaprzeczeniem, akcentuje fałszywe podobieństwa, i w tym fałszu kryje się rodzaj dziwnego duchowego ładunku.³¹

Osobny esej został poświęcony lalkom w filmie animowanym. Autorka Collette Searls omawia wzajemne powiązania i nowe wykorzystanie obu mediów.³²

Do sprawy robotów powrócili z kolei Elisabeth Ann Jochum i Todd Murpey w wielce interesującym sprawozdaniu z przygotowywania projektu *Pigmalion*.³³ Autorzy referują dwa sposoby budowania robotów: już to automatycznych, z wewnętrznym mechanizmem powtarzającym pewien program, już to mechanicznych figur manipulowanych zdalnie. Oni sami przygotowują przedstawienie baletu *Pigmalion* tworząc zupełnie nową technikę. Zamierzają bowiem korzystać z marionetek, kontrolowanych przez trzy zaprogramowane elektronicznie mechanizmy, zawieszane nad nimi:

Projekt *Pigmalion* jest przykładem tego, jak pojawiająca się technologia może wchodzić w interakcję z dawno ustalonymi konwencjami artystycznymi, aby tworzyć nowe rodzaje przedstawień. Niewątpliwie nowe technologie sprowokują dyskusję w sprawie relacji między artystami (ludźmi) i obiektami, biorącymi udział w przedstawieniu. Tak jak automaty i animacja komputerowa podważają tradycyjne formy dystansu między człowiekiem-lalkarzem a przedmiotem animacji, tak też nasza zautomatyzowana marionetka pokazuje inny typ dystansu między artystą i ruchomym przedmiotem. Nieobecność lalkarza (człowieka) jest potencjalnie problematyczna w grze marionetek, której estetyka jest głęboko spleciona z fizyczną relacją lalkarza i przedmiotu, który animuje. Tym niemniej zautomatyzowane marionetki nie wyeliminują artystów, tak jak roboty nie wyeliminowały ludzkiej pracy, czy też: tak jak lalki nie wyeliminowały aktora-człowieka.³⁴

W ostatnim esejui Eleanor Margolies pisze o powrocie do pierwotnych materiałów: gliny, produktów spożywczych i kompostu, traktowanych jako tworzywo.³⁵ Autorka rozważa autonomiczne funkcje wszelkiej materii i jej powiązania z człowiekiem. Znajduje je w energii, która przenika wszystkie elementy kosmosu. Stąd

³¹ C. Poulton, op. cit., s. 290.

³² C. Searls, *Unholy Alliances and Harmonious Hybrids. New Fusions in Puppetry and Animation*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s. 294–305.

³³ E. A. Jochum, T. Murpey, *Programming Play, Puppets, Robots, and Engineering*, [w:] *The Routledge Companion...*, op. cit., s.308–320.

³⁴ *Ibidem*, s.319

³⁵ E. Margolies, *Return to the Mound. Animating Infinite Potential in Clay, Food and Compost*, [w:] *The Routledge Companion...*, s. 322–333.

animatorzy w teatrze winni kierować się zaleceniem Craiga: „ty jej nie animujesz, pozwalasz by działała sama, na tym polega sztuka”. Przywołuje także przykład trzech przedstawień: *Ubu Roi* Jarry’ego w Nada Théâtre, *Claytime* angielskiego zespołu Indefinite Articles oraz *Feast on the Bridge*. To ostatnie ma cechy nie tyle spektaklu, co teatralnego wydarzenia. W *Ubu Roi* dwójka aktorów demouluje świat warzyw, wyobrażających inne postaci sztuki. Autorka sądzi, że w ten sposób teatr intensyfikuje przesłanie Jarry’ego, choć ktoś inny powiedziałby, że różnice statusu między Ubu a jego otoczeniem (świat warzyw) raczej zmniejszają okrucieństwo wydarzeń. Niemniej wprowadzenie warzyw wnosi na scenę element tymczasowości istnienia i to jest niewątpliwy sukces inscenizatorów.

Claytime jest natomiast teatrem wspólnego działania i improwizacji. Młodzi widzowie zapraszani są do podania tematu, a następnie do tworzenia postaci. Po przedstawieniu wszystkie postaci ponownie stają się kopczykiem gliny.

Element przemijalności znajduje się także w akcji *Feast on the Bridge*. Widzowie wchodzą na londyński Southwark Bridge i odwiedzają szereg stoisk z produktami żywnościowymi: oglądają, przypatrują się przyrządzaniu jedzenia, uczują i wreszcie są świadkami utylizacji resztek w postaci góry kompostu. Autorka uważa, że te działania mają głęboki sens ekologiczny, i zapewne ma rację.

Sądzę, że dokonany przegląd zawartości książki mówi o bogactwie współczesnego teatru lalek i jego partnerskich pochodnych. Książka jednak wyróżnia się nie tylko różnorodnością tematów, ale również bogactwem metodologicznym. Dowodzi, że współczesny teatr lalek i „materialny performans” skupia wybitnych badaczy i intelektualistów, którzy z wielką swobodą posługują się metodami wypracowanymi przez współczesną psychologię, filozofię, antropologię i teatrologię. To jest najlepsza rekomendacja sztuki lalkowej, którą dotąd doceniali tylko nieliczni.

Henryk Jurkowski