



Zeszyty Naukowe AST

**Akademia
Sztuk
Teatralnych**

im. Stanisława Wyspiańskiego
w Krakowie

Wrocław **2020**

Redaktor naukowa: Aneta Głuch-Klucznik

Sekretarz: Anna Wodzisławska

Redakcja i korekta: Joanna Targoń

Projekt graficzny: Łucja Ondrusz

Skład i łamanie: Piotr Kołodziej

© Copyright by Akademia Sztuk Teatralnych
im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

ISSN 2657-4578

ISBN 978-83-63287-26-9

Akademia Sztuk Teatralnych
im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie
Filia we Wrocławiu
Wrocław 2020

Spis treści

Aneta Głuch-Klucznik <i>Wstęp</i>	5
--------------------------------------	---

Międzynarodowa konferencja naukowa „W poszukiwaniu formy. Reżyseria teatru lalek – nauczanie i praktyka”

Bartosz Kurowski <i>W poszukiwaniu rzeczywistego znaczenia szkoły teatralnej</i>	8
Arkadiusz Klucznik <i>Ewaluacja systemu i metod nauczania na Wydziale Lalkarskim AST w Krakowie, Filia we Wrocławiu</i>	12
Jacek Malinowski <i>Jak odnaleźć i oczyścić diament?</i>	18
Kata Csató <i>Obecność reżyserii w nauczaniu sztuki lalkarskiej</i>	22

Jadwiga Mydlarska-Kowal

Jacek Bunsch <i>Zemsta porzuconej lalki. Scenografie Jadwigi Mydlarskiej-Kowal w teatrach dramatycznych</i>	28
--	----

Teksty pedagogów

Aleksander Maksymiak <i>Aktor, lalka, przestrzeń. Semantyka przestrzeni scenicznej w relacji lalka – aktor w teatrze lalek</i>	50
Izabela Jeżowska <i>Warsztaty głosowo-dykcyjne z elementami występów publicznych dla osób pracujących głosem jako przykład profitującego wykorzystania wiedzy i umiejętności pracowników AST</i>	61
Arkadiusz Klucznik <i>Tajski teatr lalek i teatr maski khon</i>	76
Zuzanna Mukoid <i>Percepcja małego dziecka a teatralne środki wyrazu</i>	81
Mateusz Barta <i>Nierealność i nadrealność lalki. Tropy</i>	87
Bartosz Kurowski <i>O kierunku reżyserii na Wydziale Lalkarskim</i>	93

Szanowni Czytelnicy,

Wydział Lalkarski otrzymał niezwykle szansę, by zapisać strony „Zeszytów Naukowych AST” tekstami dotyczącymi spraw, nad którymi pochylają się pedagodzy i studenci unikatowej specjalności, jaką jest teatr lalek. Zebrane tutaj teksty mogą Państwu przybliżyć obszary zagadnień, które są przedmiotem rozważań zarówno przedstawicieli kadry pedagogicznej Wydziału, jak i prawdopodobnych następców tychże oraz studentów. Z ogromną radością zachęcam do zapoznania się z materiałami, które w sporej części wkrótce będą wydane w pełnej wersji.

Pierwsza część „Zeszytów” zawiera materiały z międzynarodowej konferencji *W poszukiwaniu formy. Reżyseria teatru lalek – nauczanie i praktyka* zorganizowanej w listopadzie 2018 roku na Wydziale Lalkarskim Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Filia we Wrocławiu. Była to inicjatywa studentów, którą – z całą mocą pragnę to podkreślić – przeprowadzili samodzielnie. Od zdobycia środków finansowych, przez dobór i zaproszenie uczestników, po koordynację konfe-

rencji. Nie zniechęciły ich nawet niefortunne, jak to w takich przypadkach bywa, okoliczności; z niektórymi z zaproszonych gości łączyliśmy się drogą internetową. Wartość tego spotkania i przedstawianych nań zagadnień jest bezcenna.

Kolejne rozdziały „Zeszytów” mogą stanowić dla Państwa odniesienie do poruszanych na konferencji problemów. Dziedzictwo i nowoczesność w teatrze lalek i teatrze formy plastycznej to od lat jądro dyskusji kolejnych pokoleń lalkarzy. Był czas, że o znaczeniu tej dziedziny teatru decydowali scenografowie. Marek Waszkiel, wybitny znawca i teoretyk teatru lalek, za kryzys, jaki obecnie przechodzi ten gatunek teatru, obwinia między innymi zaniedbania w tworzeniu tandemów lalkarskich reżyser–scenograf. Znajdźcie Państwo w „Zeszytach” fragmenty eseju Jacka Bunscha poświęconego wybitnej artystce Jadwidze Mydlarskiej-Kowal, która wraz z Wiesławem Hejną przez lata taki tandem tworzyła. Polecam też Państwa uwadze tekst Aleksandra Maksymiaka *Aktor, lalka, przestrzeń*, który jest przykładem, jak w efekcie

projektu badawczego (w tym przypadku jest to *Semantyka przestrzeni scenicznej w relacji lalka – aktor w teatrze lalek*), pedagog przygotowuje materiał podręcznikowy, który może stać się pomocną bazą wspólnych działań lalkarzy i scenografów.

Na osobną uwagę zasługuje także niezwykle ciekawa praca magisterska naszej studentki reżyserii Zuzanny Mukoid, której fragment na łamach „Zeszytów” prezentujemy. Głównym odbiorcą teatru lalek w Polsce wciąż jest dziecko. Studentka poświęciła rozprawę widzowi w wieku przedszkolnym i w opar-

ciu o badania naukowe dokonała szeregu spostrzeżeń, które mogą być swoistym kompendium wiedzy na temat percepcji dziecka dla wszystkich twórców, których młody widz interesuje i z którym chcą nawiązać dialog. Mam szczerą nadzieję, że posługując się tu kilkoma tylko przykładami tematów poruszanych w „Zeszytach Naukowych AST”, w całości poświęconych Wydziałowi Lalkarskiemu, udało mi się Państwa na tyle zaciekawić, że sięgniecie po tę publikację i dowiecie się, czym zajmują się przedstawiciele sztuki lalkarskiej naszej Uczelni.

Dobrej lektury,

Aneta Gluch-Klucznik
dziekan Wydziału Lalkarskiego
Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława
Wyspiańskiego w Krakowie, Filia we
Wrocławiu

Międzynarodowa konferencja naukowa „W poszukiwaniu formy. Reżyseria teatru lalek – nauczanie i praktyka”



W poszukiwaniu rzeczywistego znaczenia szkoły teatralnej

BARTOSZ KUROWSKI

Sprawozdanie z międzynarodowej konferencji naukowej *W poszukiwaniu formy. Reżyseria teatru lalek – nauczanie i praktyka* zorganizowanej 24 i 25 listopada 2018 roku na Wydziale Łalkarskim Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Filia we Wrocławiu.

Niezachwianie wierzę w szkołę, świadoma, że chodzi o instytucję. Wszystko zależy od ożywiających ją osób i krążących w niej idei. Szkoła jest unikalnym miejscem, przechowującym ślady działalności mistrzów reformatörów, którzy przyczynili się do rozwoju teatru, zmienili jego ideę, jego praktykę i związki ze społeczeństwem. Którzy wprowadzili do teatru, więc i do szkoły, ducha kontestacji i podawania w wątpliwość. Będąc strażnikiem zapisanych dokumentów, szkoła jest uprzywilejowanym miejscem dostępu do historii, miejscem krzyżowania się zachodniej i wschodniej sztuki, laboratorium myśli,

drożdżami postępu, źródłem regenerującym teatr¹.

Szkoła teatralna skupia uniwersum tematów, procesów, nurtów, które wyznaczają kierunek teatru współczesnego: nazywa, charakteryzuje, szereguje te zjawiska, charakteryzuje rzeczywistość współczesną w odniesieniu do dorobku innych dziedzin sztuki i nauki, reformuje znaczenie relacji nadawca–odbiorca w teatrze współczesnym, w sztuce, w rzeczywistości współczesnej. Twierdzenie Margarety Niculescu można rozwijać. Szkoła teatralna to sezam tradycji. Szkoła teatralna to *meeting point* ludzi oraz postaw twórczych, naukowych, moralnych, emocjonalnych, społecznych, kulturowych. Szkoła teatralna to arteria myślenia i działania twórczego. Szkoła teatralna to bodziec spojrzenia krytycznego, sporu, postawy kontestacji. Szkoła teatralna to agon, w którym

¹ Margareta Niculescu, *Jaka szkoła – dla jakiego rodzaju teatru*, „Teatr Lalek” 2012, nr 1 (107).

protagonista i antagonistą to na przemian dwie osoby zespolone w procesie nauczania: nauczyciel i uczeń – zabiegają one (czasami każda z osobna, nierzadko jednak razem) o rozwój teatru współczesnego oraz rozwój dyskursu na jego temat.

Międzynarodowa konferencja naukowa *W poszukiwaniu formy. Reżyseria teatru lalek – nauczanie i praktyka* zorganizowana 24 i 25 listopada 2018 roku na Wydziale Lalkarskim Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Filia we Wrocławiu przez studentów i studentki reżyserii: Dorotę Bator, Agnieszkę Błaszczak, Bartosza Kurowskiego, Monikę Reks, Adę Tabisz przy wsparciu dziekan Wydziału Lalkarskiego Anety Głuch-Klucznik oraz nauczycieli: Jacka Bunscha, Arkadiusza Klucznika, Mirosława Kocura jest dowodem oraz rezultatem tego zabiegania.

Studenci i studentki reżyserii stworzyli przestrzeń rozmowy na temat teatru lalek i teatru formy plastycznej oraz wyznaczyli trzy wyraziste, polemiczne zakresy tematyczne, które w ich przekonaniu stanowią bodziec rozmowy. Pierwszy z nich, proces nauczania reżyserii teatru lalek i teatru formy plastycznej, to odniesienie do szkoły teatralnej – środowiska najbliższego organizatorom i organizatorkom konferencji. System nauczania oraz metody i techniki nauczania w szkole teatralnej to domena obszerna, która regularnie jest (regularnie powinna być) przedmiotem ewaluacji w tym środowisku. Drugi zakres tematyczny, praca w relacji reżyser–aktor w teatrze lalek i teatrze formy plastycznej, to odniesienie do odpowiedzialności zawodowej studentów i studentek kierunku reżyserii. Poszukiwanie formy pracy – formy prowadzenia aktora, komunikowania, wyznaczania zadań aktorowi, partnerstwa – to poszukiwanie instrumentarium reżysera. Trzeci zakres, dziedzictwo i nowoczesność w teatrze lalek

i teatrze formy plastycznej, to odniesienie do znaczenia tej dziedziny w teatrze współczesnym, w sztuce, w rzeczywistości współczesnej. Inicjatorom i inicjatorkom konferencji potrzebne jest szersze spojrzenie, żeby zrozumieć, zinternalizować, uprawiać oraz rozwijać teatr lalek i teatr formy plastycznej. Studenci i studentki reżyserii zaprosili do uczestnictwa w konferencji osoby nauczające i osoby studiujące w szkołach teatralnych, w szkołach artystycznych, na uniwersytetach oraz aktywnych zawodowo twórców i twórczynie teatru lalek i teatru formy plastycznej z Europy oraz krajów pobliskich.

Program konferencji jest rezultatem scalania wyznaczonych przez organizatorów i organizatorki zakresów tematycznych oraz potrzeb osób zainteresowanych uczestnictwem. Program podzielono na trzy moduły tematyczne. Pierwszy, *Proces nauczania reżyserii teatru lalek i teatru formy plastycznej*, został zrealizowany 24 listopada 2018 roku. Drugi, *Teatr kierowany do dzieci* – podczas pierwszej sesji konferencyjnej 25 listopada. Trzeci, *Teatr lalek i teatr formy plastycznej w odniesieniu do rzeczywistości medialnej* – podczas drugiej sesji konferencyjnej 25 listopada. Program wzbogacono o trzy prelekcje mentorskie oraz rozmowy panelowe.

Pierwszą prelekcję mentorską wygłosił Rosario Perricone z Antonio Pasqualino International Puppet Museum of Palermo na temat *Od drewnianej lalki do wirtualnej. Konserwacja i nowe formy archiwizowania unikalnego dziedzictwa kulturowego*. Prelekcja zainaugurowała pierwszą sesję konferencyjną 24 listopada. Rosario Perricone przedstawił historię marionetek w tradycyjnym teatrze lalek *opera dei pupi* oraz metody konserwacji i nowe (wirtualne) formy archiwizowania marionetek w zbiorach muzealnych. Konferencja już w pierwszym dniu została ukierunkowana na dualizm dziedzic-

twa i nowoczesności w teatrze lalek i teatrze formy plastycznej.

Pierwszy moduł tematyczny, *Proces nauczania reżyserii teatru lalek i teatru formy plastycznej*, składał się z referatów: Arkadiusza Klucznika z AST w Krakowie, Filia we Wrocławiu na temat *Ewaluacja systemu i metod nauczania na Wydziale Lalkarskim Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie*, Filia we Wrocławiu, Jacka Malinowskiego z Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku na temat *Jak odnaleźć i oczyścić diament*, Philippa Schulte z Hessian Theatre Academy of Frankfurt (Main) na temat *Nauczanie teorii*, Katarzyny Horej, studentki AST w Krakowie, Filia we Wrocławiu na temat *Gdyby dni były dłuższe. Rozważania na temat nauczania i studiowania reżyserii teatru lalek*, Małgorzaty Dębskiej, studentki AT w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku na temat *Ale dlaczego Białystok? Oczekiwania i rzeczywistość studenta reżyserii teatru lalek*, Katy Csátó z University of Theatre and Film Arts of Budapest na temat *Stan obecny w nauczaniu reżyserii teatru lalek*.

Drugą prelekcję mentorską wygłosiła Yael Rasooly, reżyserka i aktorka teatru lalek i teatru formy plastycznej mieszkająca w Tel Awiwie, na temat *Performer. Obiekt. I tajemnica pomiędzy*. Prelekcja zainaugurowała pierwszą sesję konferencyjną 25 listopada 2018 roku. Yael Rasooly przedstawiła historię swojej kariery aktorskiej i reżyserskiej od czasu studiów, zwracając uwagę na doświadczenia w relacji reżyser–aktor, które zbierała podczas pracy. Tym samym niezamierzenie Yael Rasooly spuentowała pierwszy moduł tematyczny konferencji, a wielu studentów i wiele studentek reżyserii doceniło znaczenie motywacyjne tej prelekcji.

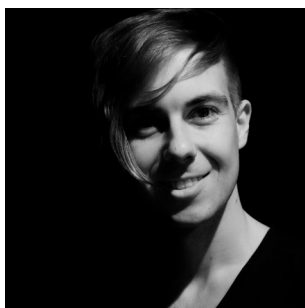
W drugim module tematycznym, *Teatr kierowany do dzieci*, dyskutowano na temat referatów: Simone Thiis, reżyserki i aktorki teatru lalek i teatru formy plastycznej mieszkającej w Aasgardstrandzie na temat *Przedstawienia teatralne kierowane do dzieci i młodzieży. Czy istnieje limit tematów, które można podejmować?* oraz Daniela Arbaczewskiego, reżysera i aktora teatru lalek i teatru formy plastycznej mieszkającego w Lublinie na temat *Metodologia reżyserii przedstawień teatralnych kierowanych do dzieci*.

Autorką trzeciej prelekcji mentorskiej była Magda Podsiadły z Polskiej Akademii Nauk, Instytut Archeologii i Etnologii w Warszawie na temat *Maska w rytuale. Kultura Nuna z Burkina Faso*. Prelekcja mentorska zainaugurowała drugą sesję konferencyjną 25 listopada. Magda Podsiadły przedstawiła znaczenie maski w otrzymywaniu i przekazywaniu tożsamości kultury Nuna w Burkina Faso. Z jednej strony prelekcja była kolejnym odniesieniem do dualizmu dziedzictwo–nowoczesność w teatrze lalek i teatrze formy plastycznej. Z drugiej stanowiła niebanalne, jaskrawo skonstrastowane wprowadzenie do trzeciego modułu tematycznego konferencji.

Trzeci moduł tematyczny, *Teatr lalek i teatr formy plastycznej w odniesieniu do rzeczywistości medialnej*, składał się z referatów Agnieszki Błaszczak, studentki AST w Krakowie, Filia we Wrocławiu na temat *Lalkarstwo w rzeczywistości mediów cyfrowych* oraz Nikosa Kotowicza, reżysera i aktora teatru lalek i teatru formy plastycznej mieszkającego w Gdańsku na temat *Język teatru. Język filmu*.

Konferencja to sukces Wydziału Lalkarskiego. Po pierwsze została zorganizowana przez studentów i studentki reżyserii, co dowodzi szerokiego spektrum ich zainteresowań oraz zaangażowania w roz-

wój Wydziału Lalkarskiego. Po drugie jej konsekwencją jest rozwijanie współpracy Wydziału Lalkarskiego we Wrocławiu oraz Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku – na konferencję dotarła liczna delegacja studentów i studentek z Białegostoku. Po trzecie stanowiła przestrzeń rozmowy studentów i nauczycieli, teoretyków oraz praktyków, przedstawicieli różnych dziedzin sztuki i nauki. Po czwarte jej konsekwencją jest rozwijanie współpracy Wydziału Lalkarskiego we Wrocławiu oraz szkół teatralnych, szkół artystycznych, uniwersytetów w Europie oraz krajach pobliskich – po konferencji studenci i studentki zostali zaproszeni na Ruhrtriennale Festivalcampus 2019 zorganizowany w ramach Ruhrtriennale Festival of The Arts (21-25 sierpnia 2019). Po piąte dowiodła znaczenia szkoły teatralnej.



Bartosz Kurowski – absolwent reżyserii na Wydziale Lalkarskim Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Filia we Wrocławiu (2019). Studiował też kulturoznawstwo i pedagogikę. Reżyser przedstawień: *W kole* na podstawie dramatu Krystyny Miłobędzkiej (Teatr Miejski w Gliwicach; 2017), *Wróg* na podstawie picture booka Serge’a Blocha i Davide’a Caliego (Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu; 2018), *Kolorowo* (Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu; 2018), *Karmelek* na podstawie dramatu Marty Guśniewskiej (Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, Teatr Animacji w Poznaniu; 2018), *Drzewo* (Wrocławski Teatr Lalek; 2018), *Dziewczynka z parku* na podstawie powieści Barbary Kosmowskiej (Teatr Groteska w Krakowie; 2019), *Świat i już* na podstawie dramatu Philippe’a Dorina (Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu; 2019), *Powitanie* (Teatr Miejski w Gliwicach; 2019 oraz Teatr Zagłębia w Sosnowcu; 2019).

Autor lub współautor serii warsztatów twórczych i sensorycznych *TUP TUP Pierwsze kroki w teatrze* (Wrocławski Teatr Lalek), *Nie dokazuj!* (Teatr Miejski w Gliwicach), *Powitanie w teatrze* (Teatr Miejski w Gliwicach, Teatr Zagłębia w Sosnowcu).

Zainteresowany eksperymentami formalnymi w teatrze kierowanym do dzieci, połączeniem teatru przedmiotu i teatru ciała oraz społecznym wymiarem przekazu w teatrze współczesnym.

Ewaluacja systemu i metod nauczania na Wydziale Lalkarskim AST w Krakowie, Filia we Wrocławiu

ARKADIUSZ KLUCZNIK

Zaproszony przy okazji międzynarodowej konferencji naukowej *W poszukiwaniu formy. Reżyseria teatru lalek – nauczanie i praktyka* do wygłoszenia referatu dotyczącego programu nauczania teatru lalek – kierunku aktorskiego i kierunku reżyserskiego, jako jedyny absolwent obu polskich wydziałów lalkarskich – białostockiego i wrocławskiego – postanowiłem wrócić do swojego artykułu, wywiadu, który był głosem w dyskusji na łamach „Teatru Lalek”.

W roku 2000 i 2001 na łamach tego periodyku odbyła się dyskusja na temat jedynych w Polsce zamiejscowych wydziałów lalkarskich – białostockiego i wrocławskiego – warszawskiej Akademii Teatralnej (AT) i krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej (PWST); Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Warszawie została przeformowana na Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie w roku 1996; po latach (w 2017) nazwa Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie zostanie zmieniona na Akademię Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Do

dyskusji zaproszeni zostali dziekani i pedagodzy obu szkół. Miałem i ja przyjemność i honor być włączonym w tę dysputę dotyczącą charakteru szkół, specyfiki zawodu lalkarza oraz schematów i programów nauczania. Mój pomysł na tekst oparł się na przeprowadzeniu rozmowy z Anną Proszowską, ówczesną profesorem naszego wrocławskiego wydziału, jedną z tych, którzy ten wydział zakładali. Pani Anna była przez cały swój okres pracy pedagogicznej motorem zmian i wprowadzania nowatorskich metod kształcenia do programu wydziału, a jednocześnie świadkiem ewolucji programu studiów wrocławskich od początku – od utworzenia Studium Aktorskiego Teatru Lalek (SATL) przy Wrocławskim Teatrze Lalek. Reprezentowałem wtedy najmłodsze pokolenie wykładowców, stąd forma dialogu z nestorką wydała mi się najciekawszym i najodpowiedniejszym sposobem przedstawienia przeszłości i teraźniejszości programu nauczania szkoły wrocławskiej.

Tekst ukazał się w numerze 1 (64) 2001 „Teatru Lalek”, a poniżej zamieszczam go w całości, opatrując swoistym epilogiem.

Panta rhei

Arkadiusz Klucznik: Pani Aniu, znów, jak prawie co dzień, przyszło nam porozmawiać na temat wrocławskiej (i nie tylko) edukacji lalkarskiej. To temat, który niezwykle często pojawia się w naszych nie tylko prywatnych rozmowach. Anna Proszkowska: To tylko dowód, że nam naprawdę na tym zależy. A w tej rozmowie dwie strony: ty – wykładowca naszego wrocławskiego wydziału i jednocześnie absolwent obu wydziałów lalkarskich: białostockiego i wrocławskiego, i ja – wykładowca...

Z trzydziestoczteroletnim doświadczeniem!

No, no! Nie liczy się lat damie!... Ale to prawda, zaczynałam w SATL-u, a kończę teraz, za twoich czasów... Przez te trzydzieści cztery lata w szkole wrocławskiej zmieniło się właściwie wszystko. To, co istnieje teraz, prawie w niczym nie przypomina dawnych czasów... Myślę, że wypracowaliśmy autonomię kształcenia tego zawodu i obaliliśmy twierdzenie, że aktor lalkarz to aktor żywego planu z dodatkową umiejętnością poruszania przedmiotami, lalkami. Już samo to „poruszanie” się zmieniało.

Tak, tak... Najważniejsze, co usłyszałem kiedyś, jeszcze jako student wydziału wrocławskiego, to to, że aktor lalkarz to aktor artysta, który wypowiada się w zupełnie inny sposób, poprzez lalkę, przedmiot, formę plastyczną (tak jak np. tancerz wypowiada się przez taniec). To nie aktor dramatyczny z dodatkową umiejętnością animacji!

A sama sprawa animacji – nadawania życia, a nie „poruszania” – też zmieniła kształt. Dziś to też nie wystarczy! Aktor – lalkarz musi nie tylko ożywić to „coś” (lalkę, przedmiot), ale przede wszystkim stworzyć z niej bohatera, osobowość sceniczną wszystkimi dostępnymi środkami; również za pomocą daru animacji. Kiedyś Klemens Krzyżagórski powiedział, że



aktor lalkarz nie może być tylko „nosicielem rzeczy pięknych”! Naczelną intencją, według mnie oczywiście, powinno być w pedagogice lalkarskiej kształcenie „aktora” równoległe z „aktorem-animatorem”. Nasz student powinien umieć znaleźć się na scenie dramatycznej, ale powinien chcieć (!) być aktorem lalkarzem.

Ale wróćmy do konkretów, do wrocławskiej edukacji. Wszystko zaczęło się do SATL-u.

Tak, na początku był SATL (jak to brzmi!) i na tym „początku” pracy ze studentami wszyscy staraliśmy się kopiować w szkole teatr. Taka droga wydawała nam się najwłaściwsza. Nie mieliśmy wcześniej do czynienia z żadnymi szkołami lalkarskimi, tylko z teatrem. Staraliśmy się więc wkładać studentów w kolejne sceny, fragmenty czy całe przedstawienia. Ale już wtedy miałam wrażenie, że nic o studentach nie wiem: jak więc mogę im pomóc? Nie potrafiłam się do nich dobrać. Chyba wszyscy staraliśmy się wtedy najszybciej kształcić w studencie rzemiosło.

Podobnie było też w pierwszych latach wydziału lalkarskiego PWST we Wrocławiu, w który pośrednio przekształcił się SATL?

Tak... Na jednej z rad pedagogicznych podjęliśmy nawet tak nieszczęśliwie szaloną regułę,

że będziemy stopniowo wtajemniczać studenta w tajniki animacji. Zasada ta została jednak opacznie zrozumiana przez część moich kolegów; zdarzały się sytuacje, w których studentowi II roku dozwolone było przy grze jawajką animować lalką bez użycia rąk lalki. Część studentów przyszywała nawet dłonie lalek do jej kostiumu. (To brzmi teraz jak żart!) Toteż ci sami studenci na roku III „doskonale” radzili sobie w animacji lalki bez używania rąk lalki w ogóle. Byli po prostu okaleczeni. To trwało dość długo, do początku lat osiemdziesiątych.

Na szczęście ten czas jest już czasem przeszłym dokonanym; mamy to za sobą. Mój rocznik studentów był właśnie takim, który stanął na granicy znaczącej reformy programu nauczania, reformy, która do dziś wzbudza wiele emocji. Otóż zebrano we wspólny przedmiot wszystkie techniki „parawanowe” (kukła, jawajka, pacynka) i stworzono przedmiot, na którym studenci, nie rozmienniając się na drobne, mogli spróbować swych sił w tym, co chyba najważniejsze: w teatralnym dialogu, tworzeniu ról w większej całości scenicznej, prowadzeniu ich zgodnie z potrzebami dramaturgii przedstawienia. Nasz rocznik był ostatnim według starych zasad; następny szedł już nową drogą, a my spoglądaliśmy na nich z zazdrością. My mieliśmy mikro-zadania w trzech technikach, oni – mogli popróbować swych sił w większej całości. A dodatkowo w nowym przedmiocie pojawiły się nowe techniki, dużo popularniejsze we współczesnym teatrze lalek: laki żyworek, bunraku...

Jeśli pamiętasz, jako „wykładowca jawajki” trochę po cichu wprowadzałam te techniki... Tak czułam, że chyba w tę stronę...

Święta racja! Ale równolegle pozostawiono dwie inne techniki „po staremu”, przez

cztery semestry: marionetkę i chyba ulubioną naszą technikę – maskę! Bo to niby ta sama technika, a jednak ile możliwości: od superekspresji maski zwierzęcej do statycznej w formie i nasyconej emocjami maski antycznej. A między tym maska groteskowa, antropomorficzna...

A marionetka?... Ty wprowadziłeś ją w szkole w obszary Moliera i Beaumarchais. A sprawy materiału literackiego to sprawy pierwszorzędne! Na szczęście minęły też czasy, kiedy wydawało się nam, wykładowcom, że jakoś literatury należy dozować wraz kolejnymi latami kształcenia studenta. Wiele lat temu w naszej szkole uczyła aktorka Teatru Polskiego we Wrocławiu Maria Zbyszewska; pamiętasz ją jako żonę Pawlaka z trylogii Chęcińskiego. To ona właśnie grzmiała na nas, lalkarzy, że student musi w szkole ćwiczyć tylko na dobrej, wartościowej literaturze, bo tylko na takim materiale jest w stanie się czegoś nauczyć; nawet jeśli nie wykona zadań tak, jak aktor profesjonalny. Szkoła, na szczęście, to nie teatr. Teraz wydaje się to takie logiczne, ale wtedy... Z dzisiejszej perspektywy to, co wtedy robiliśmy, wydaje się szlachetną, ale niestety błędną drogą; to było nieudolne kopiowanie teatru w szkole. Dziś musimy nie tylko wykazać zdolności animacyjne studenta, ale również, a właściwie przede wszystkim, rozbudzić w nim wyobraźnię teatralną, plastyczną, niezbędną do dalszej pracy, nauczyć obserwacji przedmiotu i umiejętności budzenia w nim życia (animacji), często również przewrócić ich „obiegowe”, schematyczne myślenie, że „wąż od odkurzacza może być symbolem węża” (śmiech) – to dla nas śmieszne, ale jakże częste u „pierwszaków”... Student ma nie tylko uwierzyć sam w swoje możliwości nadawania życia, ale i przekonać do tego innych. Cykl moich zajęć nie zamyka się w ramie „kształcenie animacji” (poruszania przedmiotem);

to ćwiczenia w kierunku zawodu lalkarza w ogóle, szukanie w sobie predyspozycji do bycia animatorem (nie „poruszaczem”, ale „aktorem ożywicielem”) i kształcenie ich.

Na takie widzenie sprawy, jak wiem, złożyły się również Pani doświadczenia dydaktyczne na gruncie fińskim...

W ogromnej części! Wszystko zaczyna się od teatru plastycznego. Z tym w swojej pracy połączyłam własne przemyślenia „metafizyczno-medytacyjne”, mówiące nie tylko, jak otworzyć człowieka wewnątrz, ale jak człowiek ten może się pogłębiać, uduchowić. Łączyłam więc ćwiczenia, które sama wymyśliłam, z ćwiczeniami, które podpatrywałam u innych, z ćwiczeniami, które same wychodziły w trakcie mojej pracy w Finlandii; ten właśnie okres należy do najbogatszych w dziedzinie mojej dydaktyki. (Tam zetknęłam się z zupełnie inną psychiką, delikatną jak mimoza, więc musiałam nauczyć się do niej trafiać.) Wszystko to poukładało się w jakiś porządek (nienawidzę słowa: schemat), drogę na początku, czy mówiąc inaczej: program.

Mam wrażenie, że właśnie te programy są największym dorobkiem szkoły wrocławskiej. Jako asystent, a potem samodzielny wykładowca, zauważyłem, że student, często nie zdając sobie z tego sprawy, kierowany jest przez wykładowców-techników bardzo konkretną drogą. Oczywiście studenci współuczestniczą często (chciałoby się, żeby zawsze) w tworzeniu tej wspólnej drogi, ale praca (nawet z owym marginesem swobody) zmierza do nieprzypadkowego celu.

A dodatkowo, przyznasz to sam, mimo że wy, młodzi pedagodzy, wychowywaliście się pod naszymi skrzydłami, nie powielacie naszych wzorów, programów. I całe szczęście. *Panta rhei*.

Oj, nie powielamy... i często obrady po egzaminach bywają bardzo burzliwe...

Ale to tylko dowód, że nam wszystkim zależy. Warto tu wspomnieć o jeszcze jednej sprawie: koło naukowe. To przecież twój rok...

Koło naukowe zaczęło działać dużo wcześniej, ale to prawda, że na moim roku nastąpił jego rozkwit. Właśnie wtedy powstała działająca do dziś Klinika Lalek, która zapoczątkowała renesans przedstawień pozaszkolnych. Dzięki niej i obok niej powstało w ciągu czterech lat dziewięć (!) przedstawień, zawsze na gruncie lalkarskim... To miło, kiedy obecnie grupa studentów przygotowała warsztaty teatralne w Pucku, inna grupa stworzyła spektakl uliczny *Sabat*. Serce rośnie...

Samodzielnego tworzenia przedstawienia teatralnego wręcz uczy specjalny przedmiot na roku czwartym – tzw. dyplom indywidualny. To coś specyficznego dla wrocławskiej szkoły. Zaczęło się od wprowadzonego w latach siedemdziesiątych przedmiotu „Aktor z lalką na estradzie”. Estrada – to była ówczesna moda. Ale wraz z upływem czasu...

Wraz z upływem czasu bardzo wielu absolwentów próbuje robić teatr własny i na własną rękę. Przedmiot ten musiał przejść metamorfozę, dziś ma uczyć, jak się zabrać do niezależnego tworzenia własnego teatru. Jednocześnie dzięki niemu absolwent ma „posag” – spektakl, z którym może zaczynać indywidualną drogę. A powstawały bardzo ciekawe przedstawienia. Poza tym patrząc na współczesną Europę – tak właśnie wygląda tam lalkarstwo. A nasze z troskanką na przyszłość?

Bardzo niepokoi mnie problem, jak utrzymać rozbudzonego na pierwszym roku entuzjazm i chęć do pracy na dalsze lata. Sam pedagog musi emanować takim entuzjazmem. Jeśli opada entuzjazm pedagoga, to samo dzieje się ze studentami. Oni bardzo pilnie obserwują,

co dzieje się w szkole. Uwrażliwieni są bardzo na nastrój nauczyciela, na jego sposób prowadzenia zajęć; świetnie wyczuwają, kiedy jest zmęczony, nie w formie, i są niezadowoleni z takich zajęć.

Dla mnie, jako reżysera teatru lalek, problemem jest to, że tak niewielu absolwentów obu wydziałów lalkarskich szuka pracy w instytucjonalnych teatrach, w których najczęściej pracuję. Trudno powiedzieć, czy to szkoła tak bardzo rozbudza oczekiwania w stosunku do teatrów, czy teatry nie spełniają oczekiwań. To problem, przed którym stoi cała polska edukacja lalkarska... Dziękuję za rozmowę.

EPILOG

W roku 2019, kiedy cytuję ten dialog sprzed prawie dwudziestu lat, wymaga on kilku dodatkowych określeń. Szczególnie, że będzie prezentowany na łamach „Zeszytów Naukowych” AST w Krakowie, periodyku nie zawsze czytanego przez ludzi z branży lalkarskiej, poświęconego w całości wrocławskiemu wydziałowi lalkarskiemu.

Początki wrocławskiego wydziału lalkarskiego wzięły się z SATL-u – Studium Aktorskiego Teatru Lalek, założonego przy Wrocławskim Teatrze Lalek, a kierowanego przez ówczesnego dyrektora teatru – Stanisława Stapf. To jego nietuzinkowa osobowość pozwoliła na zgromadzenie w gronie pedagogów takich postaci polskiego teatru lalek, jak Henryk Ryl, Władysław Jarema, Jan Plewako, Andrzej Dziedziul, Wiesław Hejno, Tomasz Brzeziński, Krystyna Żuchowska, Zygmunt Molik, Bogusław Kierc i Andrzej Witkowski. Przedmioty teoretyczne wykładali m.in. Czesław Hernas, Klemens Krzyżagórski, Ludwik Flaszen, Henryk Jurkowski. Takiej obsady profesorskiej nie powstydziliby się żaden z obecnie istniejących wydziałów lalkarskich. I dzięki tej obsadzie

z SATL-u wyszli tacy artyści teatru czy późniejsi wykładowcy jak Barbara Muszyńska, Jan Fornal, Edward Józef Frymet, Konrad Szachnowski czy Marian Kłodnicki.

Po zakończeniu jedynego cyklu dydaktycznego studium wrocławskie przekształciło się we wrocławski zamiejscowy Wydział Lalkarski krakowskiej PWST, którego pierwszym dziekanem został szef SATL-u Stanisław Stapf.

Obecnie walorem obu zamiejscowych wydziałów lalkarskich jest skrupulatnie zbudowany i oparty na wieloletnim doświadczeniu program, układ przedmiotów i cykl kształcenia. Całość oparta na wymogach akademickich Unii Europejskiej – na punktach ECTS. To jednak, co jest walorem, może też być po części wadą. Tak ukształtowany program z rzadka pozwala na jego ewolucję, która możliwa jest tylko w wąskich ramach. Na szczęście udaje się to przeprowadzać na różnych polach. Jednym z nich jest system warsztatów przeprowadzanych we wrocławskiej szkole zarówno przez artystów i wykładowców szkół polskich (np. wydziału białostockiego), jak i zagranicznych. W nadchodzącym roku wykładowcą gościnnym będzie Daniel Irizarry, profesor nowojorskiej Lehman College – CUNY University w Nowym Jorku, specjalista metody biodynamiki Meyerholda. Jednocześnie wykładowcy wrocławscy zapraszani są do przeprowadzania wykładów i prowadzenia warsztatów na uczelniach polskich i zagranicznych, co w naturalny sposób indukuje rozwój i zmiany ich metod pracy ze studentami we Wrocławiu.

Wrocławski wydział prowadzi również wymianę studentów w ramach programu Erasmus Plus, ale też poza nim. Dzięki środkom przeznaczonym na projekty naukowe, studenci reżyserii wrocławskiego wydziału po raz drugi zostali zaproszeni do przeprowadzenia warsztatów w studiu teatralnym przy teatrze Al Harah w palestyńskim Beit Jalla.

Olbrzymi potencjał aktywności leży w najmłodszych kadrach wydziału. Takie osobowości artystyczne, jak Aleksandra Pejcz czy Anna Guzik, ale i najmłodsi asystenci Mateusz Barta czy Bartosz Kurowski dają pewność kolejnych, nowych wartości w pedagogice wrocławskiego lalkarstwa. Jestem pewny, że to oni właśnie będą autorami, a nie tylko świadkami kolejnych zmian.

I na koniec pragnę przypomnieć osobę Anny Proszkowskiej. Aktorka Wrocławskiego Teatru Lalek, od początku SATL-u była aktywnym uczestnikiem tworzenia i zmian programu wrocławskiego kształcenia lalkarskiego oraz wieloletnim wykładowcą Wydziału Lalkarskiego. Jej nietuzinkowa osobowość, dzięki otwartości na młodych ludzi, ale też na trendy panujące w teatrze europejskim (nie tylko teatrze lalek!) była i jest do dziś wzorem pedagoga. Jej prywatne i zawodowe kontakty za granicą indukowały międzynarodowe projekty, kiedy w Polsce nie istniała jeszcze żadna wymiana międzynarodowa, poza krajami socjalistycznymi. To dzięki niej w Finlandii powstał pierwszy w Skandynawii cykl kształcenia lalkarzy – Vaasa Academy, podnosząc poziom artystyczny fińskiego lalkarstwa, ale też rozszerzając horyzonty pracy dydaktycznej polskim wykładowcom, zaproszonym do współpracy w Finlandii.

Anna Proszkowska od wielu już lat nie pracuje na wydziale wrocławskim, ale jej duch, jej idea i sposoby kształcenia lalkarzy nadal obecne są zarówno w programie nauczania, jak i w głowach nas wszystkich, jej studentów i kolegów wykładowców. Myślę, że szkoła wrocławska nie byłaby taka, jaką jest obecnie, gdyby nie Anna Proszkowska, zwana przez studentów po prostu Babcią Proszkowską.



Dr hab. Arkadiusz Klucznik – absolwent Wydziału Lalkarskiego PWST we Wrocławiu (specjalizacja: aktorstwo), Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku (specjalizacja: reżyseria) oraz podyplomowego studium „Marketing w kulturze” Akademii Ekonomicznej we Wrocławiu. W latach 1991-1993 pracował jako aktor w Teatrze Rozrywki w Chorzowie oraz we Wrocławskim Teatrze Lalek, a następnie jako reżyser w teatrach w Polsce i za granicą. Od 1991 roku wykładowca akademicki na wrocławskim Wydziale Lalkarskim AST. Prowadzi wykłady, zajęcia i warsztaty w uczelniach i ośrodkach teatralnych na świecie – Salihara Theatre Center (Dżakarta; Indonezja), Narodowa Akademia Teatralna (Kijów; Ukraina), Cukurova University w Bursie (Turcja), Akademia Teatralna JAMU w Brnie (Czechy), Al Harah Studio w Beit Jala (Palestyna) oraz Thammasat University w Bangkoku (Tajlandia). Ma na koncie pięćdziesiąt cztery reżyserie teatralne w teatrach w Polsce i Europie.

W pracy artystycznej i dydaktycznej interesuje się teatrem muzycznym oraz Orientem w teatrze i teatrem Orientu. W pracy dydaktycznej zajmuje się teatrem lalek i teatrem maski, ze szczególnym uwzględnieniem maski antycznej oraz zwierzęcej. Jego twórczość reżyserska skupia się na młodym widzu – dzieciach i młodzieży – i użyciu funkcji poznawczej teatru jako narzędzia edukacji.

W latach 2001-2003 był wiceprezesem POLUNIMA – polskiego oddziału Międzynarodowego Stowarzyszenia Lalkarzy UNIMA. Był dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie (2001-2005) i dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie (2007-2017). Obecnie jest konsultantem programowym powstającego Teatru Kameralnego w Bydgoszczy.

Jak odnaleźć i oczyścić diament?

JACEK MALINOWSKI

Na początku moich rozważań dotyczących kształcenia reżyserów wypadłoby się przedstawić. Jestem absolwentem Kierunku Reżyserii Teatru Lalek białostockiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej, Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Od trzynastu lat pracuje jako zawodowy reżyser. Wyreżyserowałem ponad osiemdziesiąt spektakli w Polsce i za granicą. Prowadziłem przez kilka lat Teatr Maska w Rzeszowie, obecnie zaś pracuję jako dyrektor w Białostockim Teatrze Lalek. Z Wydziałem Sztuki Lalkarskiej jako wykładowca związany jestem od czasu ukończenia studiów, czyli również trzynastcie lat. Trzynastka zawsze mi sprzyjała, stąd też może mówię do państwa dziś jako prodziekan ds. Kierunku Reżyserii Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku.

Mam niezwykle przyjemność podzielić się z państwem refleksjami na temat zawodu reżysera działającego w obszarze teatru lalek, a może szerzej – teatru ożywionej formy. Moja wypowiedź obejmie przede wszystkim rozważania wokół kształcenia przyszłych twórców, okoliczności, jakie związane są

z pozyskiwaniem potencjalnych studentów na kierunek reżyserii teatru lalek oraz perspektyw związanych z uprawianiem zawodu reżysera teatru lalek.

Aby nasze spotkanie nie stało się jedynie suchym i nudnym wykładem zbudowanym na ciągnących się zdaniach złożonych i tych mniej złożonych, zapraszam państwa na próbę odejścia od sztamkowych narzędzi naukowej interpretacji zjawisk, namawiając na małą wyprawę w krainę oddaloną od naszej szarej rzeczywistości. Zapraszam teraz do przyjęcia konwencji, w której zmienię za chwilę swoją odgrywaną tu, w tych okolicznościach rolę, jednocześnie zmieniając rolę państwa. Dlaczego? Dlatego, że sztamkowa rola wykładowcy i studenta ma się nijak do rzeczywistości, o jakiej tu dyskutujemy. Proponuję, abym stał się od tej chwili poszukiwaczem skarbów, a państwo studiujący i ci, którzy mają zamiar studiować, niech przyjmą rolę ukrytych i być może niezwykle cennych twórców natury. Rodzimy się przecież z określonym naturalnym potencjałem, który może być traktowany jako najprawdziwszy skarb, a który

na poszczególnych etapach życia może być pomnożony i rozwinięty. Nie bez znaczenia w naszych rozważaniach o edukacji reżyserów powinno być to, że wrażliwość i inteligencja kształtują się u człowieka w pierwszych jego sześciu latach życia, a potem podlegają jedynie rozmaitym procesom zewnętrznym, które albo utrzymują te dwie właściwości w szczytowej formie, obudowując je wiedzą i doświadczeniem, albo degradują, spychając jednostkę ku katastrofie, sprowadzając jej egzystencję do poziomu popędów i odruchów. Pozycja poszukującego skarbów nie jest zatem łatwa. Nie ma on przecież wpływu na owe dwie wymienione, podstawowe właściwości, nie ma zatem wpływu na to, z jakim tworem natury przyjdzie mu się spotkać. Należy przyjąć, że przy potencjalnym odkryciu może mieć do czynienia zarówno z rzadko spotykanym diamentem, jak z kruchym szkiełkiem odbijającym nieudolnie promienie słoneczne. Czasami odbicie to może być tak silne, że narazić może poszukującego na chwilową utratę wzroku, a przez to na złą ocenę znaleziska. Jedyna nadzieja w doświadczeniu, czyli wiedzy praktycznej, ale również magicznej intuicji...

Pierwszym pytaniem podstawowym jest zatem, co my, poszukiwacze skarbów, zrobić mamy, aby odnaleźć ów prawdziwe klejnoty. Niestety większość poszukujących tkwi w ramach zamkniętych pseudonaukowych systemów akademickich, które nie penetrują rzeczywistości wokół wysokich murów artystycznych fortec, a jedynie oczekują, że jakiś handlarz świecidełkami zapuka do bram i dostarczy najwyższej próby kosztowności. Oczywiście należy być tu uczciwym i należy też oddać, że zdarzają się takie sytuacje wyjątkowe, w których to nagle jak piorun z jasnego nieba spada pod nogi poszukującego autentyczny skarb. To jednak rzadkość.

W gąszczu dzisiejszej bieganiny, w tempie, w jakim kłamstwo rozprzestrzenia się wokół

nas, niezbędny staje się powrót do prawdziwych wypraw. Należy porzucić wygodne sprawowanie urzędów i udać się poza wysokie mury, aby dostrzec gdzieś w ciemnych zaułkach naturalne błyski talentów. Być może nasze uczelnie winny zakładać nawet specjalne, podróżujące po świecie drużyny, ekipy badawcze nastawione na odkrywanie drogocennych złóż. Nie możemy bowiem liczyć tylko na szczęście. Nie można przecież tak oczyścić czy oszlifować przypadkowej skały, by pod jej skorupą ujrzeć diament wprowadzający w zachwyt. To tylko strata czasu i praca podszyta hipokryzją. Potrzeba systemu organizującego poszukiwaczy podejmujących ryzyko docierania do miejsc odległych, bo formuły obowiązujące dziś niestety powoli się wyczerpują i nie wytrzymują próby czasów, w jakich funkcjonujemy. Należy również pogodzić się z tym, że drogocenne kamienie są rzadkie. Nie powinniśmy zatem oczekiwać szybkich efektów ani pełnych kufrów po każdej wyprawie. Oby raz na pięć lat trafił się choć jeden skarb.

W relacji, jaka wytwarza się pomiędzy poszukiwaczem a już odnalezionym skarbem, cierpliwość również jest wskazana. Aby oczyścić wykopany w martwej ziemi klejnot, należy użyć określonych narzędzi. Nie muszą być subtelne, bo skorupa okalająca lśniącego diament jest czasami bardzo twarda. Mogą być bardzo precyzyjne, aby nie doprowadzić do pęknięć, które będą skazą odbierającą wartość i jakość oczyszczanego skarbu.

Należy stawiać zatem na bardzo indywidualne traktowanie, unikanie sztamper, kalek, sposobów. Kluczem winna być rzetelna analiza znaleziska i proporcjonalny do kruchości materiału dobór metod obróbki. Czasami pięć lat pracy nie wystarczy, czasami te pięć lat jest jedynie preludium do uzyskania właściwej i realnej jakości. Nie porzucamy zatem po tym czasie rozpoczętej pracy. Warto dalej, choć być może już z mniejszą intensywnością,

czuć nad lśnieniem klejnotów. Zakładam, że lśnienie samo się nie olśni pomysłem autonomii absolutnej i pozostanie w relacji dialogu, który właściwy jest wszelkiemu zjawiskom związanym ze sceną.

Powróć teraz do akademickiego języka, aby całkowicie nie zdominować tej wypowiedzi symbolicznymi rozważaniami. Posłużyłem się wcześniejszymi porównaniami, po to aby oddać hołd dziedzinie, którą się zajmuje, ale jednocześnie po to, aby uświadomić, że to wszystko, czym zajmujemy się w zdobywaniu zawodu reżysera, w jego edukacji, a potem pracy profesjonalnej, nie jest jedynie zamkniętym, chłodnym systemem naukowym. To coś więcej, to swoista alchemia wymykająca się często racjonalnym opisom i narzędziom. Zarówno wykładowca, jak i student, kandydat na studenta czy już zawodowy reżyser musi uczestniczyć w procesie budowania artystycznej osobowości. To nie tylko dzielenie się wiedzą i doświadczeniem, to niezwykle skomplikowany proces psychologiczny, który ma doprowadzić do uwolnienia potencjału wynikającego z wrażliwości i inteligencji adepta sztuki i przełożenia go na umiejętność budowania komunikatu za pomocą środków wyrazu używanych w teatrze.

Po wspomnianych już, intensywnych trzynastu latach doświadczeń, zdaję sobie sprawę, że żaden system edukacji artystycznej nie będzie miał sensu, jeżeli nie będzie opierał się na podstawowych zasadach, które wynikają z postawy humanistycznej.

Po pierwsze, wzajemna akceptacja.
Po drugie, rzemiosło.
Po trzecie, dialog.
Po czwarte, rzemiosło.
Po piąte, akt wolnej woli.
Po szóste, rzemiosło.
Po siódme, postawa zakładająca sceptycyzm oraz afirmację.

Po ósme, rzemiosło.

Po dziewiąte, wiara w człowieka.

Po dziesiąte, rzemiosło.

Nie będę rozwijać wszystkich wymienionych zasad. Zakładam, że ludzie zajmujący się sztuką powinni mieć ich świadomość, aby nie wpaść w sidła hochsztaplerki i komercyjnej czarnej, a może różowej dziury. Skupię się tylko na jednej z nich.

Jak zapewne wynika z pierwszej części mojej wypowiedzi, stawiam tezę, że żadna uczelnia artystyczna nie jest w stanie nauczyć wrażliwości i inteligencji. Każda za to może rozwijać i wspomagać te dwie ludzkie właściwości. Każda może wychowywać w duchu wymienionych wyżej humanistycznych zasad. Każda może obiektywnie próbować nauczać rzemiosła. I to właśnie rzemiosło jest kategorią podstawową. To ono stanowi symboliczne oczyszczenie diamentu, który może zacząć lśnić. Tylko świadome rzemiosło jest w stanie utrzymać idee reżysera na wodzy, wprowadzając ją w czyn, a czasem również przykryć niedostatki gorszego dnia wynikające z normalnych wątpliwości, jakie targają każdym poszukującym artystą. Co obiektywnie może składać się na potencjalne rzemiosło reżysera? Według mnie będzie to m.in.:

Świadomość kompozycji i proporcji konstrukcji przedstawienia.

Świadomość rozróżniania i budowania konwencji scenicznych.

Umiejętność rozpoznawania i budowania zdarzeń scenicznych.

Umiejętność konstruowania napięć i konfliktów scenicznych.

Umiejętność budowania tempo-rytmu przedstawiania.

Umiejętność operowania zasadą ekspozycji i waloryzacji.

Umiejętność świadomego
i konsekwentnego prowadzenia procesów
bohaterów scenicznych w pracy
z aktorem.

Świadome operowanie kodem
kulturowym.

Świadome budowanie znaczeń
scenicznych i komunikacji z widzem.

Umiejętność analizy i syntezy
poszczególnych składników języka
teatralnego takich jak: słowo, ruch,
animacja, muzyka, plastyka, światło,
dramaturgia.

Nie będzie za pewne wielkim odkryciem, jeśli jednocześnie powtórzę słowa wielkich reżyserów, że do tego wszystkiego należy nieustannie, pokornie, z własnej nieprzymuszonej woli słuchać, obserwować, rozmawiać, czytać i oglądać, i jeszcze raz czytać. To również uznać należy za rzemiosło reżysera.

Prawdziwi poszukiwacze skarbów wystawieni są na wielką próbę czasu. Nie ma w tym żadnej przesady. Świat bowiem zaroił się ostatnio od handlarzy błyskotkami. Mamiąc fałszywym blaskiem, próbują co krok wcisnąć nam wielkie ilości podejrzanego klejnotów. Nie bójmy się zatem odrzucać to, co tandetne. Nie wystawiajmy też w naszych galeriach fałszywych lub nieoczyszczonych diamentów.

Nie obrażajmy się na to, że być może nie jesteśmy jeszcze lśniącoymi diamentami. Potrzeba cierpliwości i solidnej pracy. Jak pisał Michaił Czechow: „potrzebnych było wielu dni, aby Leonardo da Vinci ukończył głowę Chrystusa w *Ostatniej wieczerzy*”.

To naprawdę jest możliwe. Zresztą proszę, oto lista naszych skarbów. Reżyserzy Wydziału Sztuki Łąckarskiej w Białymstoku: Maciej Tondera, Grzegorz Kwieciński, Ewa Sokół-Malesza, Wojciech Szelachowski, Tadeusz Wierzbicki, Aleksander Adam Antończak, Piotr Tomaszuk, Zbigniew Roman

Głowacki, Marek Bolesław Chodaczyński, Małgorzata Kamińska-Sobczyk, Krystyna Maria Jakóbczyk, Arkadiusz Sławomir Klucznik, Zbigniew Andrzej Lisowski, Sebastian Teodor Majewski, Alina Skiepkogielniewska, Adam Mateusz Walny, Marek Ciunel, Konrad Andrzej Dworakowski, Ewa Piotrowska, Leszek Józef Mądzik, Jacek Malinowski, Kata Csato, Robert Drobnich, Ireneusz Maciejewski, Andres Veres, Marcin Bikowski, Monika Micsa, Agata Biziuk, Robert Jarosz, Honorata Ewa Mierzejewska-Mikosza, Laura Słabińska, Bernarda Anna Bielenia, Anna Retoruk-Sowa, Maria Żynel, Ewa Maria Wolska, Roksana Miner.



Dr hab. Jacek Malinowski – dyrektor naczelny i artystyczny Białostockiego Teatru Lalek, reżyser teatralny i scenarzysta, profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydziału Sztuki Łąckarskiej w Białymstoku, prodziekan ds. kierunku reżyserii Wydziału Sztuki Łąckarskiej w Białymstoku (2016-2019). Czynny zawodowo od 2005 roku, pracował w radiu, operze i teatrach na terenie Polski i za granicą (m.in. Niemcy, Węgry, Słowacja, Litwa, Estonia, Dania); zrealizował ponad siedemdziesiąt premier. Prezes Polskiego Ośrodka Łąckarstwa POLUNIMA; konsultant merytoryczny Miasta Białystok w AVIAMA – Stowarzyszeniu Miast Wspierających Łąckarstwo; pomysłodawca i organizator festiwalu Maskarada w Rzeszowie, Źródła Pamięci w Rzeszowie oraz Metamorfozy Lalek w Białymstoku.

Obecność reżyserii w nauczaniu sztuki lalkarskiej

KATA CSATÓ

Chciałabym poruszyć dwie sprawy dotyczące naszego tematu, czyli obecności reżyserii w nauczaniu sztuki lalkarskiej: moje doświadczenia jako studentki Akademii w Białymstoku i moje doświadczenia w nauczaniu studentów na różnych uczelniach artystycznych.

Kiedy rozpoczynałam naukę reżyserii i aktorstwa teatru lalek w Białymstoku, byłam trochę starsza od innych studentów – miałam dwadzieścia sześć lat. Wcześniej ukończyłam uniwersytet na Węgrzech i otrzymałam dyplom menedżera kultury, więc już wtedy widziałam całkiem dużo. Pomogło mi to później.

Kiedy rozpoczynaliśmy, polski system edukacji wyglądał tak: przez pierwsze dwa lata studenci specjalizacji reżyserkiej uczestniczyli w zajęciach razem ze studentami specjalizacji aktorskiej. Każdy student mógł się więc uczyć podstawowych technik lalkarskich i podstawowych technik aktorskich oraz tych samych przedmiotów teoretycznych. Ten system kształcenia pomagał reżyserom rozumieć potrzeby aktorów. Od trzeciego roku aktorzy i reżyserzy koncentrowali się głównie na

swoich częściach procesu tworzenia przedstawienia.

To, czego nauczyłam się na modelu polskim, to koncentrowanie się na możliwościach studentów. Na początku każdy student musiał przygotować małą scenę bez słów (w technikach lalkarskich lub aktorskich). Następnie dostawał tekst, niewielki fragment sztuki. Z czasem studentom dawano coraz więcej zadań (dłuższe teksty, bardziej skomplikowane role, trudniejsze techniki, dłuższe sztuki itd.), ale wszystko działo się stopniowo.

W czasie, kiedy kończyłam Akademię w Polsce, w Budapeszcie rozpoczęto nauczanie reżyserii teatru lalek. W zamyśle miało to być połączenie trzech modeli edukacyjnych: polskiego, niemieckiego (opartego na wzorcach Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch) oraz węgierskiego. Problemem było to, że osoba za to odpowiedzialna była reżyserem teatru dramatycznego, a nie lalkowego. Do dziś mamy więc wiele nieporozumień na temat naszych metod nauczania. Zanim jednak zacznę mówić o problemach, pozwólcie mi przez kilka minut opisać moje

doświadczenia ze studiami z punktu widzenia nauczyciela.

Kiedy zaczynałam uczyć, zawsze zadawałam sobie pytanie: co mogę pokazać młodemu pokoleniu, co jest dla niego użyteczne i co przybliży je do teatru lalek. Dlatego początkowo uczyłam teatru przedmiotu, ponieważ właśnie poprzez przedmioty mogłam studentom zaprezentować sposób myślenia abstrakcyjnego, które stanowi pierwszy poziom teatru lalek. Pracowałam ze studentami trzeciego roku, a następnie przez jeden semestr z reżyserami, którym pomagałam przygotowywać ich pierwsze małe projekty lalkowe. Było to bardzo pouczające.

Pięć lat temu dostałam pod opiekę pedagogiczną swoją pierwszą grupę (studentów reżyserii teatru lalek w Akademii w Budapeszcie) i starałam się wprowadzić zmiany w systemie. Wtedy po raz pierwszy mogłam doświadczyć pełnego procesu kształcenia. Mogłam jednak podążać tylko za połową systemu, ponieważ drugi uczący studentów mistrz był reżyserem teatru dramatycznego i nie wpuszczał mnie na swoje zajęcia... Niezależnie od sytuacji, wraz ze swoim kolegą Gáborem Tengelym stworzyłam system oparty na przygotowaniach reżysera do pracy. Moi studenci przez pierwsze dwa lata mieli zajęcia z aktorami, tak jak w Polsce, a od trzeciego roku podążali odrębnym torem. Od początku musieli przygotowywać się do egzaminu teoretycznego – musieli obronić swój scenariusz. Na pierwszym roku tylko scenariusz, na drugim scenariusz i model, a od trzeciego roku scenariusz wraz z modelem i adaptacją sceniczną. W praktyce podczas pierwszych dwóch lat przygotowywali podstawowe etiudy w technikach lalkarskich, aktorskich itd., razem z aktorami. Od trzeciego roku przygotowywali własne realizacje jako reżyserzy. Na trzecim roku w każdym semestrze przygotowywali tylko sceny z lalkami. Na czwar-

tym musieli przygotować przedstawienie dla dzieci, ale mogli zdecydować, w jakim wieku będzie ich widownia, jaki będzie temat przedstawienia i jaka technika lalkarska. Na piątym przygotowywali pracę dyplomową. Obok przedmiotów, które prowadziłam, mieli również przedmioty prowadzone przez innych mistrzów, np. reżyseria teatru dramatycznego, reżyseria opery, reżyseria nowego cyrku.

Moi studenci są obecnie na piątym roku. Jest to ich rok dyplomowy, zatem powinnam wyciągnąć jakieś wnioski na temat systemu, w którym pracowaliśmy. Zebrałam więc pytania i wymieniałam problemy dotyczące tego modelu kształcenia.

Oto one:

1. Na czym my (nauczyciele) się koncentrujemy?

My (nauczyciele) chcielibyśmy im (studentom) pomóc odnaleźć sposób, w jaki mogą pokazać to, co mają w swoich umysłach, ale w rzeczywistości studenci raczej powtarzają to, co im pokazujemy (nasz sposób myślenia), a my chcemy, aby podążali za nami. Zwłaszcza dla reżyserów jest to ogromna różnica. Powinni jednak nauczyć się od nas podstaw, a byłoby miło, gdyby potrafili potem pofrunąć samodzielnie, wyposażeni w podstawową wiedzę, którą nabyli od nas. Jak dotąd jednak jest inaczej. Dzieje się tak dlatego, że kiedy tylko zaczynamy mówić o pewnych ograniczeniach teatru lalek, mówimy również o ograniczeniach poszczególnych konwencji. Ustawiamy zatem studentów w granicach istniejącego systemu, żeby zaczęli myśleć zgodnie z naszą logiką. Bardzo trudno jest się temu przeciwstawić.

2. Jaka jest różnica pomiędzy reżyserią teatru lalek a innymi rodzajami teatru?

Kiedy rozpoczynam ze studentami rozmowy o nowym projekcie (może to być etiuda albo

pełne przedstawienie), muszą oni najpierw odpowiedzieć na pytanie: jaki sens ma wystawienie danej rzeczy w teatrze lalkowym? Co dla ciebie oznacza ożywienie materii nieożywionej? Jeżeli uzyskuję sensowną odpowiedź, możemy rozmawiać o innych etapach tworzenia, a jeśli nie, student musi szukać dalej, aż znajdzie odpowiedź.

3. Jaki nauczyciel powinien uczyć reżyserii teatru lalek?

W Budapeszcie mamy niewielu pedagogów o właściwym wykształceniu, dlatego studenci spotykają się głównie z nauczycielami, którzy w teatrze lalek nie pracują. Uważam, że to problem. Mamy profesorów, którzy uważają, że najważniejsze, aby lalkarze nauczyli się wszystkiego o tym gatunku, a następnie wybiorą sobie oni swoją formę lalkarską spośród istniejących możliwości. Widzę to zupełnie inaczej. Studenci powinni nauczyć się jak najwięcej o teatrze lalek i dopiero wtedy wybiorą właściwy temat do danej techniki lub też znajdą technikę i zaadaptują ją do swojego tematu. Ale musi to być świadomy wybór języka teatralnego.

4. Jak możemy zmotywować nowe pokolenie?

To moje ulubione pytanie. Młodzi ludzie, z którym się spotykam, nie są ulegli. Są zagubieni. Mamy trudną sytuację polityczną; teatr nie jest akceptowany i młodzi ludzie konfrontowani są przede wszystkim z arogancją i cynizmem, więc musimy nie tylko zapewnić im kontakt ze sztuką, ale także dać im wiarę w siebie.

5. A co z planem zajęć?

Nasi studenci muszą przystępować do wielu egzaminów. Przykładowo na czwartym roku każdy student ma cztery egzaminy praktyczne. Oznacza to, że muszą w każdym semestrze przygotować przedstawienie lalkowe

oraz dramatyczne. Uważam, że jest to dla nich zbyt dużo. Nie są w stanie przyswoić sobie więcej niż jednego tematu, są jedynie w stanie nauczyć się, jak szybko przygotować przedstawienie.

6. Co oznacza pojęcie: reżyseria w teatrze lalek?

Odkryłam, że musimy mówić otwarcie o tym, że teatr lalek to niezależny gatunek. Uczymy studentów zbyt wielu rzeczy. W Budapeszcie studenci mogą się zetknąć z różnymi gatunkami, ponieważ mają jeden semestr z nowym cyrklem, jeden z operą, jeden z operetką, a w każdym semestrze, przez pięć lat, muszą przygotowywać przedstawienie dramatyczne. Niestety w takiej sytuacji lalki to tylko dodatek.

7. Co oznacza egzamin dla studenta akademii teatralnej?

W naszej rzeczywistości każdy student musi dać z siebie wszystko. Nie ma miejsca na błędy. Uważam, że jest to niewłaściwe. To właśnie na akademii studenci powinni popełniać błędy – jestem przekonana, że znacznie więcej nauczą się ze swoich potknięć niż z naszych słów. Problem w tym, że egzaminy, zwłaszcza w moim kraju, to rodzaj giełdy pracy. Każdy student musi stworzyć produkt i już od pierwszego egzaminu poddawany jest ocenie, czy jest dobry w tym, co robi i czy warto z nim pracować.

8. Dlaczego studenci tak bardzo boją się dzieci?

Ponieważ nie są zainteresowani dziećmi. Oczywiście generalizuję, jest też kilka wyjątków. I to jest normalne. Mają dziewiętnaście-dwadzieścia lat. Ich życie dopiero się rozpoczęło, dopiero uczą się, jak być dorosłymi, a my oczekujemy, że wrócą do przeszłości

i będą ciekawi oraz otwarci na czas, o którym chcieliby zapomnieć.

9. A co z pozytywnym przekazem?

Zauważyłam, że po naszej pierwszej wspólnej wizycie na festiwalu lalkarskim (nie ma znaczenia, czy to festiwal dla profesjonalistów czy dla akademii, gdzie studenci uczą się teatru lalkowego) moi studenci byli znacznie bardziej zmotywowani, ponieważ zobaczyli, że nie są jedyni na świecie z lalkami. Inni też mierzą się z takimi samymi problemami i ideami. Widzieli studentów w różnych krajach, z różnych kultur i widzieli różnice w systemie nauczania.

Kolejnym krokiem było zorganizowanie, po drugim roku, pokazów im poświęconych. Na te pokazy zaprosiliśmy dyrektorów instytucji, innych artystów i profesorów. Studenci byli bardzo podekscytowani przed przedstawieniami.

10. W jaki sposób studenci mogą obserwować inne zjawiska artystyczne?

Nie ma zbyt wielu możliwości. W granicach Europy możemy im pomóc programem Erasmus. Mogą studiować przez dwa semestry w innych akademiach, w innych krajach. Jednak nie każdy student ma na to odwagę. W wyjątkowych przypadkach studenci mogą znaleźć stypendium lub wziąć udział w warsztacie mistrzowskim. Ale większość czasu spędzają w tym samym budynku, z tymi samymi ludźmi. Żadnych zmian.

11. Czy wystarczy, jeżeli prowadzimy z nimi zajęcia wyłącznie w formie słownego przekazu?

Nie. Zupełnie nie. Mam z tym problem podczas pracy nad każdym scenariuszem. Prowadzę przedmiot obejmujący przygotowanie scenariusza w ciągu czterech semestrów. Próbowałam pokazać studentom, co dany

problem oznacza z różnych punktów widzenia. Ale dopóki nie spotkają się z nim w prawdziwym życiu, nie są w stanie go zrozumieć.

12. Jaki jest optymalny wiek do studiowania?

Uważam, że stary system nie był wcale taki zły, czyli gdy student przystępujący do egzaminów na specjalizacji reżyserskiej, musiał mieć już dyplom z innej dziedziny. Uważam, że było to bardzo przydatne. Taki student miał już jakieś doświadczenie życiowe, a także pewien poziom wiedzy ogólnej, czego obecnie bardzo brakuje. Co więcej, ten starszy student nie bał się już tak bardzo dzieci, co dawało w procesie kształcenia więcej możliwości zarówno dla studenta, jak i dla pedagogów.

13. Jak możemy ich pokazać?

Każda akademia ma z tym problem. Oczywiście istnieją festiwale specjalnie dla studentów (na przykład: Spotkanie/Meeting/Találkozás w Nitrze na Słowacji; Lalka nie lalka w Białymstoku). Poza tymi festiwalami studenckimi, część realizacji umieszczamy w programach festiwali dla profesjonalnych lalkarzy. Mamy niezależnego producenta, który stworzył minifestiwal z pracami reżyserów i sprzedał go w różne miejsca. Oczywiście również ich Alma Mater wystawia kilkakrotnie ich przedstawienia. Ale to nie wystarczy. Dyrektorzy instytucji niewiele o nich wiedzą i mają zbyt mało informacji, żeby zaoferować absolwentom pracę. Powoduje to trudności z wejściem na rynek pracy po ukończeniu Akademii.

14. Jaką mogą mieć wizję przyszłości?

Wszyscy oczekują, że młodzi będą powielać to, co realizowały starsze pokolenia. Teatry instytucjonalne nie są gotowe na zatrudnienie niedoświadczonego reżysera. A teatry nieinstytucjonalne nie mają pieniędzy, żeby

zapłacić reżyserowi tylko za jedną pracę, więc reżyserzy muszą realizować równoległe projekty. Za poszczególne projekty zarabiają mniej, więc muszą ich realizować cztery, pięć rocznie, a wówczas nie mają dość czasu, żeby przygotować kolejny.

15. Jak więc możemy im pomóc?

Musimy dalej robić to, co robimy. Musimy przekazywać im swoją wiedzę, swoją logikę i dzielić się z nimi wszystkim, co mamy. A później? Później oni muszą to zmienić.



Kata Csató – reżyserka teatralna, aktorka, menedżer kultury, profesor aktorstwa lalkowego i reżyserii teatru lalek. W 2001 roku ukończyła Wydział Organizacji Kultury (specjalizacja teatralna) na Janus Pannonius Academy w Pécs (Węgry). W 2001 roku rozpoczęła studia w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku i w 2006 ukończyła studia na obu specjalnościach: aktorstwo teatru lalek i reżyseria teatru lalek. Od 2008 jest doktorantką University of Theatre and Film Arts w Budapeszcie. Pracowała jako asystent programowy dla HBO w Budapeszcie, jako asystent reżysera w Szkéné Theatre oraz jako aktorka w teatrach Budapesztu. Od 2004 pracuje jako niezależna aktorka i reżyserka na Węgrzech i za granicą (Litwa, Serbia, Rumunia, Rosja, Polska). Od 2010 uczy aktorstwa lalkowego i reżyserii teatru lalek na the University of Theatre and Film Arts in Budapest. Jest laureatką wielu nagród, m.in. za reżyserię spektaklu *Lenka*.

Jadwiga Mydlarska-Kowal



Zemsta porzuconej lalki. Scenografie Jadwigi Mydlarskiej-Kowal w teatrach dramatycznych

JACEK BUNSCH

Z gęstych oparów wieczornej mgły wyłania się szara, zaniedbana fasada stacji kolejowej, której dawna świetność mający w na wpół zatartym kształcie rzeźby pędzących koni zawieszzonej ponad kamiennym napisem „Güllen”. W otwartej głębokiej sieni ponurego dworca migają światła okien przejeżdżających pociągów, które już dawno przestały się tu zatrzymywać. I naraz, ku zdumieniu garstki czekających przed dworcem najważniejszych obywateli miasta, pociąg pospieszny, lekceważąc rozkład jazdy, gwałtownie hamuje i w perspektywie ciemnego tunelu pojawiają się trzy sylwetki – na czele ona: ni to człowiek, ni to lalka, a może personifikacja zemsty i zagłady. Po bokach podążają dwaj łysi ślepcy w ciemnych okularach i czarnych płaszczach, stukając białymi laskami, jak echo niegdyśeszej eskorty, która umarła wraz z ochranianą wielką personą. Tak w przedstawieniu *Wizyta starszej pani* w teatrze w Kaliszu pojawiała się Klara Zachanassian.

W spektaklu tym

konwencja całkowicie odrealniała miasteczko i odczłowieczała postaci dramatu,

w charakteryzacji i geście upodabniając je do lalek z panopticum Mydlarskiej-Kowal. Klara o trupiobladej, bezdusznej twarzy, z wypukłym czołem i zapadniętymi oczami, na łysej głowie miała resztki kudłatych, rudych włosów. Czarna, poszarpana, stara suknia przypominała o jej dawnej elegancji. Ta Klara – porzucona i zapomniana lalka – powracała, by zemścić się za zdradę i poniżenie¹

– pisała w „Teatrze” Agnieszka Koecher-Hensel.

Zrealizowana w roku 1991 w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu *Wizyta starszej pani* Friedricha Dürrenmatta w mojej reżyserii nie była pierwszym spektaklem dramatycznym, do którego Jadwiga Mydlarska-Kowal zaprojektowała scenografię. W jakimś sensie stanowiła jednak modelowy przykład pojmowania przez nią plastyki scenicznej poza

¹ Agnieszka Koecher-Hensel, *Damy polskiej scenografii i kobiety demoniczne*, „Teatr” 2001, nr 1, s. 70.

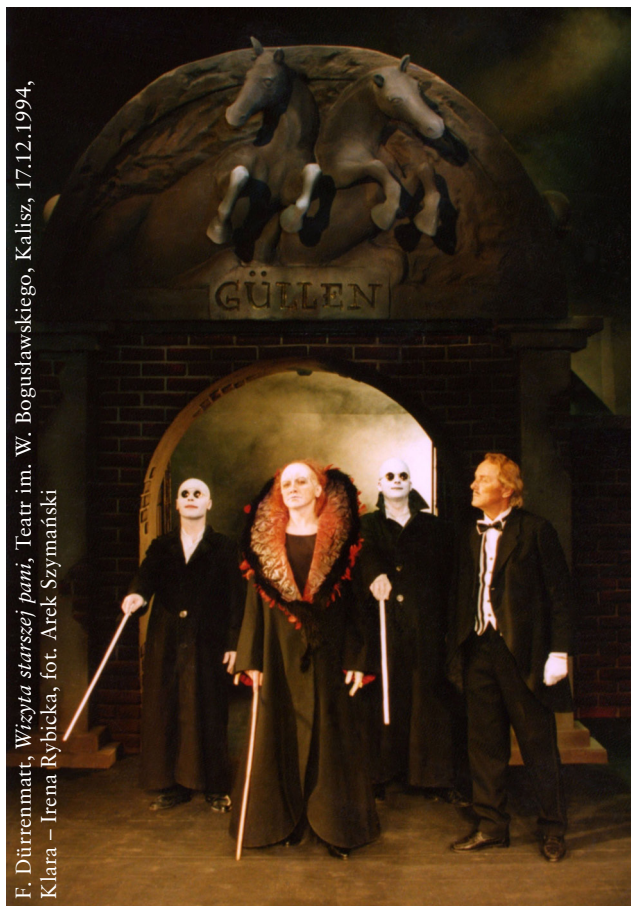
teatrem lalkowym, a jednocześnie okazała się wynikiem wyjątkowo spójnej i konsekwentnej wizji wypracowanej wspólnie z reżyserem. Stało się bowiem tak, że już na etapie przygotowywania koncepcji uznaliśmy zgodnie, iż sztuka Dürrenmatta nie może zostać odczytana jako tekst realistyczny, lecz ma ujawnić swe wymiary symboliczne, a postać Klary powinna przybrać kształt alegorii. Jadwiga Mydlarska-Kowal wyraźnie określiła zresztą swoje rozumienie inspiracji tekstem dramatu:

Zadaniem scenografa jest staranny wybór znaku czy symbolu, stworzenie dla każdej sztuki rodzaju wizualnego języka, który by wspierał i poszerzał znaczenie utworu literackiego. Objąć świat jednym spojrzeniem i pokazać go w wizji za pomocą określonych środków wyrazu artystycznego przylegających do niepowtarzalności artysty, to marzenie każdego, kto tworzy. Scenografa również².

Twarz-maską Klary Zachanassian w ostatecznym kształcie powstała podczas prób, dlatego nie jest widoczna na zachowanym projekcie. Łysa głowa, pokryta resztkami zafarbowanych na rudo włosów, razem z mocną charakterystyką twarzy tworzyła dominujący znak plastyczny, z którym musiała zmierzyć się aktorka. Irena Rybicka, grająca w kaliskim przedstawieniu rolę Starszej Pani, stanęła przed zadaniem zbudowania zakomponowanej w szczegółach formy postaci, operowania głosem, kanciastym ruchem i hieratyczną postawą przy jednoczesnym zachowaniu prawdy wewnętrznych motywacji. Przywodziło to na myśl proces przechodzenia od „maski neutralnej”, stworzonej na potrzeby nauczania

aktorstwa przez Jacques’a Copeau, a rozwiniętej przez Jacques’a Lecoq’a metody uwalniania ciała aktora, do nakładania „maski ekspresyjnej”, którą Lecoq opisuje tak:

Maska ekspresyjna ukazuje główne rysy postaci. Przekazując ciału podstawowe pozycje, strukturyzuje i upraszcza grę. Oczyszcza ją, filtruje złożoności spojrzenia psychologicznego, narzuca ciału pozycje PRZEWODNIE³.



F. Dürrenmatt, *Wizyta starszej pani*, Teatr im. W. Bogusławskiego, Kalisz, 17.12.1994, Klara – Irena Rybicka, fot. Arek Szymański

² Cyt. za: Henryk Jurkowski, *Wrocławski Teatr Lalek*, [w:] *Lalki i my*, red. Maria Lubieniecka, Wrocław 2002, s. 55.

³ Jacques Lecoq, *Ciało poetyckie*, przeł. Magdalena Hasiuk-Świerżbińska, Wrocław 2011, s. 68.

W inscenizacji kaliskiej chodziło także o wyrażenie sensów poprzez świadomie wypracowany kształt postaci w połączeniu z formą kostiumu. Efekt okazał się znakomity, co podkreślała w recenzji Ewa Obrębowska-Piasecka:

Atmosfera gęstnieje od [...] wejścia Starszej Pani. Gra ją Irena Rybicka. Gra świetnie, demonicznie, sarkastycznie, pełną piersią. Głos ma jak sam diabeł i rusza się jak sam diabeł. Piekielna aktorka⁴.

Potwierdzenie stanowiła zaś nagroda przyznana Rybickiej za rolę Klary Zachanassian na XXXV Kaliskich Spotkaniach Teatralnych w roku 1995.

Operowanie twarzą-maską z wyeksponowanymi szczegółami anatomii znany doskonale z wielu przedstawień Sceny dla Dorosłych Wrocławskiego Teatru Lalek, zrealizowanych przez Jadwigę Mydlarską-Kowal wspólnie z reżyserem Wiesławem Hejno. Z reguły jednak stanowiła ona element lalki, rzadziej natomiast – jak w przypadku Świntusi Macabrescu w *Gyubalu Wahazarze* – wiązała się z aktorem w żywym planie. W *Wizycie starszej pani* pojawiła się dodatkowa różnica, gdyż Klara Zachanassian była tu jedyną postacią noszącą taką charakterystykę, a więc przeciwstawioną twarzom „żywym”, naturalnym. Była więc niejako maską pośmiertną, o której pisze Georges Buraud:

Maska najwyższa, maska prawdy żyjącego to ostateczna sublimacja jego rysów twarzy poprzez śmierć, ich jakby wewnętrzne wzrośnięcie, co przekształca

je w linie wiecznego pomnika. Ów pęd w stronę bezosobowości, jaki możemy rozpoznać badając ekspresje masek pierwotnych, to wstępowanie ku absolutowi, wyrażające się w abstrakcyjnych transpozycjach i ornamentalnych stylizacjach twarzy, osiąga tutaj swój kres. Utworzył się bardziej szlachetny stopień ekspresji: bezosobowość poprzez podobieństwo. Dzięki wierności wobec czystego typu jednostki, jedynej, niepowtarzalnej plastyki jego rysów, dzięki czystości i uproszczeniu, wyłania się istota bytu, każąc nam myśleć, czym była w swojej tajemnicy, gdy powstawała w zamyśle Boga, albo czym w swoich cierpieniach chciała się stać, nie mogąc nigdy dotrzeć do celu⁵.

Ta opozycja była jedną z najważniejszych cech rzeczywistości teatralnej tworzonej przez Jadwigę Mydlarską-Kowal. Przedmiot naznaczony śmiercią, uchwycony na granicy życia i rozkładu tworzył z aktorem-animatorem lub aktorem żywego planu nierozzerwalny związek, stając się źródłem nieustannego napięcia i wywołując u widza wrażenie podświadomej grozy i niepokoju. Choć zwykle doszukiwanie się źródeł twórczości w życiorysach artystów bywa zwodnicze, w tym przypadku rację ma Hanna Baltyn⁶, przywołując traumę, jaką spowodowały w dzieciństwie wizyty we wrocławskim Zakładzie Antropologii prowadzonym przez dziadka Jadwigi, wybitnego uczonego prof. Jana Mydlarskiego. W późniejszych, często przywoływanych wspomnieniach urastały one do wymiaru odwiedzin

⁵ Georges Buraud, [*Maski i śmierć: być wreszcie sobą*], przeł. Remigiusz Forycki, [w:] *Maski*, red. Maria Janion, Stanisław Rosiek, t. 2, Gdańsk 1988, s. 135.

⁶ Por. Hanna Baltyn, *Taniec śmierci*, „Teatr Lalek” 2010, nr 2-3, s. 73.

⁴ Ewa Obrębowska-Piasecka, *Wizyta w Kaliszu*, „Gazeta Wyborcza” 6.05.1995.



faustowskiej pracowni, a kolekcja ludzkich preparatów zanurzonych w słojach z formaliną jawiła się jako świat zapomnianych przez Boga homunkulusów. W plastyce dojrzałej artystki spowodowało to również „spojrzenie rentgenowskie”, postrzeganie ludzkiego ciała jako anatomicznej maszynerii, ujawniającej swą konstrukcję jak wnętrze mechanicznej lalki. Taką maszynerię odsłania stopniowo starość, a całkowicie obnaża śmierć.

Zaszyfrowane podteksty seksualne kostiumu Klary odpowiadały scenografiom na Scenie dla Dorosłych WTL, tworzoną często na zasadzie barokowego kunsztu łączenia przeciwieństw, spletającym skrzepowaną gorsetami erotykę ze śladami unicestwienia

i rozpadu⁷. Przedstawienia Wiesława Hejny mieściły się w przestrzeni międzygatunkowej jako rodzaj teatru autorskiego, warto więc tu przytoczyć uwagi Henryka Izidora Rogackiego na temat ujęcia granej przez kobietę postaci Ryszarda w przedstawieniu *Ryszard III*:

Jolanta Góralczyk gra tę historię sobą i rekwizytem – lalką będącą także partnerem i świadkiem jej gry. Ten rekwizyt to olbrzymia drewniana maskogłowa czy głowomaska Ryszarda Gloucester, stanowiąca mariaż pomniejszonej, demonicznej głowy z Wyspy Wielkanocnej z monstrualnie wyolbrzymionym, zantropomorfizowanym dziadkiem do orzechów. Ten łeb z żelazną szczęką czyni przejmujący pozór stwora mieszanego, przeraźliwej symbiozy niesamowitego tworu natury z gigantycznym automatem. Ma w sobie coś ze strzaskanego pomnika, nagrobnego molocha i pogańskiego fetysza – razem wziętych i poddanych zabiegom rytualnego kultu, w którym można się dopatrzeć i aspektu nekrofilii⁸.

W postaci Klary Zachanassian człowiek i lalka stały się jednością.

Kreowanie świata zarażonego śmiercią zaznaczyło się już w pierwszej scenografii Jadwigi Mydlarskiej-Kowal zaprojektowanej dla teatru dramatycznego. Było to przedstawienie *Król umiera, czyli ceremonie* Eugène'a Ionesco w mojej reżyserii w poznańskim Teatrze Polskim (1991). Spektakl wpisany w ciasną

⁷ Por. Agnieszka Koecher-Hensel, *Damy polskiej scenografii...*, dz. cyt., s. 70.

⁸ Henryk Izidor Rogacki, *Sceny z życia sceny. 49 tekstów o teatrze*, Warszawa 2013, s. 242-243.

A. Miller, *Czarownice z Salem*,
Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego, Wrocław, 18.09.1994,
sc. zbiorowa, fot. Marek Grotowski

przestrzeń małej sceny ogarniał wspólnota aktorów i widzów, działał się tu i teraz, wciągając w łańcuch zdarzeń składających się na proces umierania i rozpadu. Aktorzy, posługując się groteskowym, nierealistycznym tekstem, tworzyli formy postaci ogarniętych gorączkową przedśmiertną krzątaniną, często pozbawioną sensu i celu. Jednym z najbardziej charakterystycznych rozwiązań scenograficznych był kostium głównego bohatera, króla Bérengera: sztywny płaszcz, jakby zewnętrzny szkielet lub chitynowy pancerz, który odzwierciedlał ludzki kształt nawet już po zniknięciu aktora. W taki sam sposób potraktowany kostium pojawił się jeszcze w dyplomowym *Płaszczu* w reżyserii Józefa Frymeta (1998, PWST Wrocław) oraz w recitalu telewizyjnym *Kraina pozorna* (1994, reżyseria Jacek Bunsch, Przegląd Piosenki Aktorskiej, Wrocław). Spektakl poznański bez odpowiedzi pozostawiał natomiast pytanie, czy istnieje nad tym światem jakiś punkt odniesienia, jakaś siła, która porusza, lub chociażby obserwuje ludzkie marionetki.

Podobnie rzecz miała się w przedstawieniu *Czekając na Godota* Samuela Becketta

wyreżyserowanym przez Krzysztofa Rościszewskiego w teatrze w Zielonej Górze (1992). Tam aktorzy w czarno-białych, chaplinowskich kostiumach zostali wrzuceni na cyrkową arenę otoczoną widownią. Ich nadpobudliwa aktywność i powtarzające się jałowe zabiegi przeplatały się z nieustającymi pytaniami, czy ktoś pociąga za sznurki owego marionetkowego uniwersum, czy Godot wreszcie nadejdzie. Wykresy ruchów postaci na arenie układały się w niemal dostrzegalną dla publiczności grafikę.

Odniesienia transcendentalne towarzyszyły właściwie całej twórczości teatralnej Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, przeznaczonej dla widzów dorosłych. Obrazy przemijania, znaki śmierci, perspektywa eschatologiczna interesowały ją zwłaszcza w ujęciu wielkich artystów dawnych epok. Podstawowy wpływ wywarły tu studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i siła tamtejszego środowiska, a także często podkreślany przez nią samą fakt, że dyplom uzyskała na Wydziale Grafiki w Pracowni Drzeworytu u prof. Franciszka Bunscha, przedstawiciela nurtu metaforycznego krakowskiej grafiki warsztatowej. Pozwoliło to nie tylko na osiągnięcie niezwyklej biegłości rysowania, ale przede wszystkim spowodowało ukierunkowanie procesu twórczego. Jadwiga Mydlarska-Kowal należała bowiem do rzadkiej już dziś formacji scenografów, którzy uprzestrzenniają malarstwo (grafikę), a nie konstruują architekturę przestrzeni scenicznej.

Wymieniane zazwyczaj w kontekście jej obrazów scenicznych fascynacje grafikami Albrechta Dürera, malarstwem Hieronima Boscha, Giuseppe Arcimbolda, Francisca Goi, Salvadora Dalego czy też surrealizmem w ogóle, a także twórczością Zdzisława Beksińskiego i Tadeusza Kantora, należy rozszerzyć o kilka nazwisk pominiętych przez dotychczasowych badaczy. Na pierwszy plan



wysuwa się tu Witold Wojtkiewicz. Klimat jego malarstwa, zwłaszcza takich obrazów jak *Lalki*, *Marionetki*, *Krucjata dziecięca*, czy nawet *Podmuchy wiosenne*, odnajdziemy w scenografii do *Gyubala Wahazara*, a cechy pokrewieństwa z groteskowymi postaciami rachitycznych dzieci-lalek Wojtkiewicza dostrzegalne są w wielu projektach do przedstawień Sceny dla Dorosłych.

W późniejszym czasie, w pracy nad spektaklami *Przemiana* oraz *Dziewictwo. Na kuchennych schodach* pojawiły się nazwiska Francisa Bacona i Hansa Bellmera. Tematem długich analiz były również prowokacyjne zestawienia kolorystyczne Yves'a Kleina. Trzeba tu wszakże poczynić ważne zastrzeżenie – intuicyjny proces tworzenia sprawiał, że nawet najsilniejsze inspiracje nie prowadziły do naśladownictwa i powstające scenografie miały zdecydowanie własną, indywidualną stylistykę. O podejściu do projektowania Jadwiga Mydlarska-Kowal mówiła zresztą wprost:

Kiedy projektuję kolejną scenografię, muszę zapomnieć o wszystkim, co robiłam przedtem. Każdy z autorów, każdy tekst wymaga specyficznego potraktowania. Utwór im bardziej staje się dla mnie falą obmywającą nieznanne skrawki łądu, tym silniej kieruje moje odczucia i moje „czytanie” do wnętrza mnie samej. Świat zewnętrzny staje się jakby iluzoryczny, wątpliwy, względny, nie jest już miarą rzeczy, ponieważ rzeczy zostały wchłonięte przez falę i zamienione w tajemnicę⁹.

Deklaracja ta nie zmienia jednak faktu, że warsztat scenografki opierał się na solidnej wiedzy plastycznej, znajomości historii malarstwa i grafiki, świadomości nurtów

współczesnych, jak również wciąż wzbogacanym doświadczeniu technicznym.

Dekoracja do *Czarownic z Salem* Arthura Millera w mojej reżyserii (przedstawienie realizowano dwukrotnie: w roku 1991 w teatrze w Kaliszu oraz w roku 1994 we wrocławskim Teatrze Współczesnym w tej samej inscenizacji) wywodziła się z założenia, że realistyczny i mocno zaangażowany politycznie tekst Millera trzeba potraktować uniwersalnie, metaforycznie, tak aby nadać mu siłę współczesnego moralitetu. Inspiracją był tym razem jeden konkretny obraz – *Wzniesienie do Raju*, jedna z czterech *Wizji z tamtego świata* Hieronima Boscha, w której dusze ulatują w głąb świetlistego tunelu w kierunku źródła tajemniczego blasku.

Na scenie, na tle „koła czarownic” otaczającego podświetloną głębię horyzontu, unosiły się wyrzeźbione przez scenografkę trzy figury spalonych ciał, trzy symboliczne czarownice ponad dogasającymi stosami. Obrysowany kontrowym, sylwetkowym światłem obraz ten nie ulegał zmianie, tworzył tło i odniesienie dla akcji pierwszoplanowych rozgrywanych w prostych, monochromatycznych kostiumach, a zarazem sferę, gdzie kroczyły ledwo widoczne czarne procesje.

Z pewnością była to najbardziej ekspresyjna, malarska i monumentalna scenografia Jadwigi Mydlarskiej-Kowal. Jednak przetwarzanie motywu czarownic można prześledzić w jej twórczości od samego początku, łączył się on też z tak podkreślanym przez Agnieszkę Koecher-Hensel demonicznym pierwiastkiem kobiecym¹⁰, widocznym w rysunkach spajających duchowość z nieokiełznaną biologią

⁹ Hanna Baltyn, *Taniec śmierci...*, dz. cyt., s. 74.

¹⁰ Por. Agnieszka Koecher-Hensel, *Damy polskiej scenografii...* dz. cyt., s. 69-70.

ciała. Przywodzi to na myśl opis z *Czarownicy* Jules'a Micheleta:

Mężczyzna poluje i walczy. Kobieta wysila umysł, imaginację, rodzi sny i bogów. Pewnego dnia staje się jasnowidzącą, zaczyna bezkresny lot marzenia i pożądania. Aby lepiej obliczać czas, obserwuje niebo. Ale nie mniej kocha ziemię¹¹.

W projektach Jadwigi Mydlarskiej-Kowal kobiecy element diabelski przybierał też często formę androgyniczną, jak w granych przez kobietę postaciach Mefista w *Fauście* lub Ryszarda w *Ryszardzie III*, przedstawieniach Wiesława Hejny w Wrocławskim Teatrze Lalek.

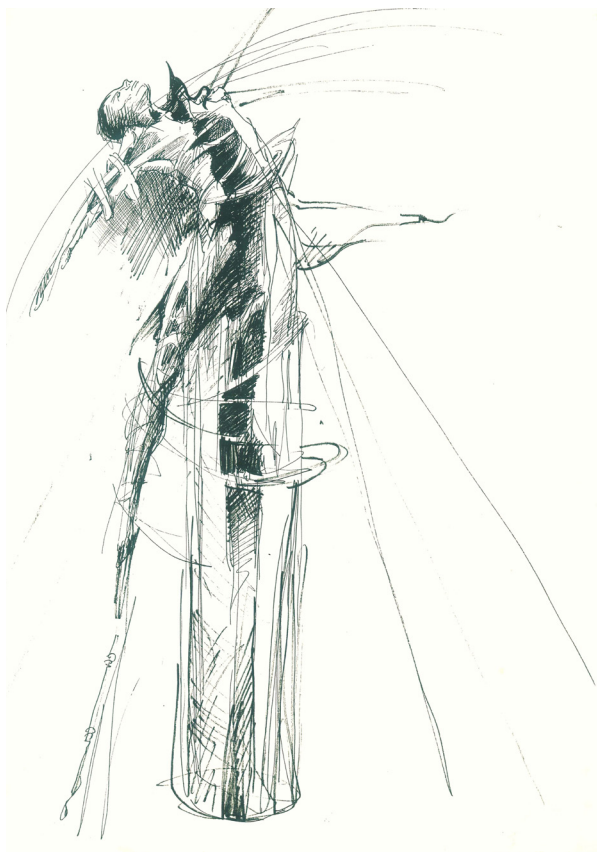
Połączenie w *Czarownicach z Salem* planu metaforycznego i surowego w wyrazie scenograficznym realnego obrazu zdarzeń ogarniających bohaterów dramatu stworzyło napięcie, które znalazło potwierdzenie w recenzjach:

Przedstawienie nie sugeruje tanio żadnych analogii czy aluzji. [...] Na realistyczne sytuacje, dialogi, sekwencje przesłuchań nakładają się sugestywne wizje plastyczne Jadwigi Mydlarskiej-Kowal i żywe obrazy na drugim planie, jakby z jakiegoś koszmarnego snu, który przebija się na stronę życia na jawie¹²

– pisał po wrocławskiej premierze Tadeusz Burzyński, a po prezentacji na VI Gliwickich Spotkaniach Teatralnych Henryka Wach-Malicka dodawała:

Przedstawienie Jacka Bunscha dlatego robi tak wielkie wrażenie, że ani razu nie przechyla się w stronę agitacji, nie sięga po proste skojarzenia i nie kokietuje publiczności żadnymi aluzjami. To uniwersalna opowieść o zniewoleniu, o triumfie morderczego zła, którego używa się w podobno słusznej sprawie. Jest to także zbiorowy portret społeczności, której naturalne instynkty i namiętności kłębią się pod gorsetem zakazów i strachu.

Druga warstwa spektaklu to owo dalekie, zamglone tło. Na horyzoncie sceny przesuwają się milczące, ale przerażające procesje mieszkańców oszalałego miasta, którzy uwierzyli w opętanie swoich przyjaciół i domagają się teraz ich śmierci.



¹¹ Jules Michelet, *Czarownica*, przeł. Maria Kaliska, Warszawa 1961, s. 13.

¹² Tadeusz Burzyński, *Sukces szatana*, „Gazeta Robotnicza” 22.09.1994.

Tam nie ma tych kilku sprawiedliwych, którzy wzywają do opamiętania i nie przyznają się do kontaktów z diabłem, nawet za cenę własnego życia. Ci mądrzy zostają z nami i odejdą na naszych oczach. Tamci, w sinym świetle kroczą przed siebie w oparach fanatyzmu¹³.

Motyw tańca śmierci, który Hanna Bałtyn uznała za jeden z najistotniejszych w plastyce Jadwigi Mydlarskiej-Kowal¹⁴, najpełniejsze i najbardziej widoczne odzwierciedlenie znalazł w *Dekameronie* według Boccaccia wystawionym w roku 1994 w Teatrze Polskim w Poznaniu. *Dekameron* w mojej adaptacji i reżyserii oparty był na podobnej dwoistości jak *Czarownice z Salem*, miał jednak zupełnie inny kształt sceniczny. Tym razem chodziło o gwałtowne zderzenie sacrum i profanum, o dyktomię życia i śmierci wyrażoną we frenetycznym rytmie akcji. „Dawno nie widziałem tak «utanecznionego» spektaklu” – stwierdził jeden z recenzentów, choć w poznańskim *Dekameronie* nie było ani jednej sceny tanecznej.

Scenę otaczały wysokie czarne krużganki, na których majaczyły cienie zmarłych na dżumę, przed którą umknęli z Florencji bohaterowie opowieści. Przedstawienie rozpoczęło się od opisu zarazy. Wkrótce jednak plan gry zaludniał się dziesiątkami postaci przywoływanych przez dziewięcioro aktorów, którzy w skomplikowanych układach rytmicznych animowali wielkie bryty kolorowych materii. Długie pasy jedwabiu stawały się na przemian statkiem piratów, ścianą pałacu, wodą weneckiego Canal Grande, zawijały się w suknię zakwefionej arabskiej księżniczki,

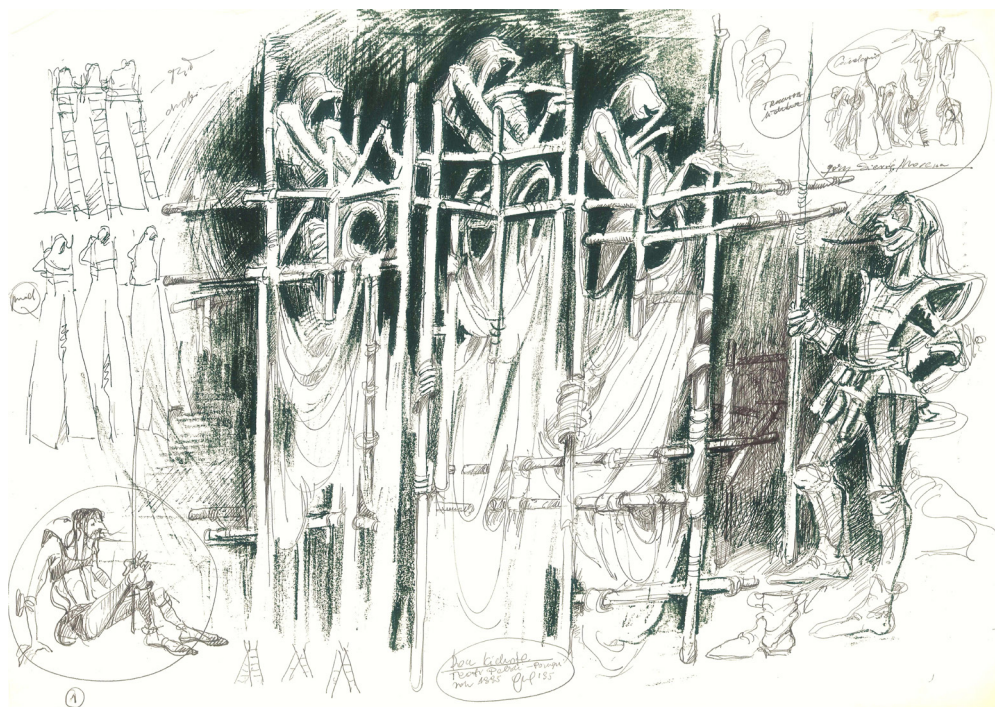
by za chwilę rozwinąć się w spienione burzą morskie fale. Kostiumy, utrzymane w czystej i zdecydowanej gamie barw, mieściły się w uproszczonym rysunku ubioru renesansowego, dopełniając kolorytu zmieniających się w gorączkowym tempie epizodów. Dla przyzwyczajonych do mrocznych klimatów wrocławskiej Sceny dla Dorosłych obserwatorów twórczości Jadwigi Mydlarskiej-Kowal było to nie lada zaskoczenie. Ujawniło się tu jednocześnie znakomite wycucie kolorystyczne scenografki, potwierdzone w precyzyjnym operowaniu odważnymi zestawieniami często nawet kolorów podstawowych.

W przebiegu spektaklu nadal pozostawało odniesienie do powracających w dalekim tle widm zarazy i ów wyzwolony przez dżumę radosny manifest erotyki zachowywał swój śmiertelny rewers, jak w barokowym tańcu śmierci.

Wzajemne przenikanie obu tych światów – zarazy i swawoli – jest oczywiście przywołaniem odwiecznych zmagania Erosa z Tanatosem, Miłości i Śmierci. Na tym czarno-szarym, ponurym i statycznym tle (zaraza) kłębi się na scenie barwna i żywiołowa maskarada, kipiąca frywolną zmysłowością, a nawet dysząca chucią [...] Owe zasłony, parawany czy kurtynki to duże kawałki kolorowych materii, które w rękach aktorów powiewają czy furkocą co jakiś czas na scenie. Stają się elementem ruchomej lub stałej dekoracji, pozwalają na oczach widzów zmieniać miejsce akcji, uruchamiać fale, zmieniać nagle stroje. Łączą one lub rozdzielają pary, czasem koncentrują uwagę widza na jednej (damskiej zazwyczaj) postaci. Jedną z piękniejszych sekwencji w tym przedstawieniu jest finał I części (opowieść o archaniele Gabrielu), a więc scena karnawału weneckiego, podczas którego ofiara skrępowana

¹³ Henryka Wach-Malicka, *Zdarzyło się w Salem*, „Dziennik Zachodni” 24.05.1995.

¹⁴ Por. Hanna Bałtyn, *Taniec śmierci...*, dz. cyt., s. 73-77.



owymi kawałami sukna poddana zostaje symbolicznie publicznej torturze¹⁵

– pisał po premierze Błażej Kuszczalski, a wtórował mu Zdzisław Beryt:

Radosne zamieszanie jest przy tym jak najbardziej klarownie zakomponowane; ożywiony ruch sceniczny służy akcji i nie pozwala ani na chwilę oderwać oczu od zmieniających się jak w kalejdoskopie sytuacji¹⁶.

Piotr Górski zaś dodawał:

Siłą spektaklu jest gra zespołowa. Atrybutami: nieustający ruch na scenie i salwy śmiechu na widowni¹⁷.

Poznański *Dekameron* kończył się nieco melancholijną opowieścią, w finale której wyschnięte drzewo w głębi sceny zakwitło ogromnymi kwiatami magnolii. Ten rodzaj magii Jadwiga Mydlarska-Kowal podpatrzyła w teatrze lalek.

Sztuka projektowania kostiumu teatralnego o charakterze kreacyjnym nie ma nic wspólnego z designem, który obecnie oparował sceny teatrów dramatycznych. W drugiej połowie wieku XX w polskim teatrze zaznaczyła swą obecność spora grupa sce-

¹⁵ Błażej Kuszczalski, „*Dekameron*” wstydliwie frywolny, „Dziennik Poznański” 17.02.1994.

¹⁶ Zdzisław Beryt, *Bujnie i frywolnie*, „Gazeta Poznańska” 18.02.1994.

¹⁷ Piotr Górski, *Igraszki w czas zarazy*, „Rzeczpospolita” 21.02.1994.



M. Cervantes, *Don Kichote*, Teatr Polski, Poznań, 10.11.1995, aktorzy: Janusz Stolarski i Waldemar Obłozą, fot. Marek Grotowski

nografów, a właściwie przede wszystkim scenografek, kreujących swój świat ubioru scenicznego. Można tu dla przykładu wymienić Zofię Wierchowicz, Teresę Roszkowską, Krystynę Zachwatowicz, Zofię de Ines, ale też Andrzeja Kreütz-Majewskiego. Jadwiga Mydlarska-Kowal weszła w ten krąg dość późno, wnosząc jednak sporo interesujących wątków. Ogniskowało je nabyte w teatrze lalek, który jest teatrem formy plastycznej, przekonanie, że kostium jest elementem składowym inscenizacji scenograficznej, niezbędnym kamieniem mozaiki, w jaką układa się rzeczywistość przedstawiona na scenie. Nie tylko dopełnia aktora, ale wraz z nim tworzy postać. Z tego przeświadczenia brała się metoda „rzeźbienia” kształtu kostiumu wywiedziona z teatru lalek, jak również oryginalne eksperymenty, czyniące z kostiumów Jadwigi Mydlarskiej-Kowal osobne dzieła sztuki malowane, formowane, cieniowane i pokrywane fakturami przez samą autorkę.

Takie właśnie podejście cechowało pracę nad spektaklem *Don Kichote* na podstawie powieści Miguela Cervantesa w Teatrze Polskim w Poznaniu (1995, adaptacja i reżyseria: Jacek Bunsch), gdzie zdecydowaliśmy się oprzeć całą inscenizację na grze kostiumami, pozostawiając niemal pustą przestrzeń sceny. W dalszej pracy Jadwigi Mydlarskiej-Kowal zaowocowało to całą serią przedstawień opartych na rozgrywaniu kostiumu jako motoru scenografii, jak spektakle dyplomowe realizowane we wrocławskiej PWST *Żywot Józefa Mikołaja Reja* (1998) oraz *Sen nocy letniej* Szekspira (2000) w reżyserii Krzesiśławy Dubielówny i Andrzeja Hrydzewicza, *Sen nocy letniej* w Teatrze w Kaliszu (1997) w reżyserii Jacka Bunscha, *Zemsta* Aleksandra Fredry (2000, Bałtycki Teatr Dramatyczny, Koszalin) oraz *Don Juan* Moliera (2001, Teatr Dramatyczny, Elbląg) w reżyserii Andrzeja Hrydzewicza, aż po wielką oprawę sceniczną Szekspirowskich *Wesołych*

kumoszek z Windsoru w duńskim Odense Teater (1998, reż. Jacek Bunsch). Operowanie kostiumami ożywiało również *Iwonę* Witolda Gombrowicza wystawioną w rzeszowskim Teatrze im. Wandy Siemaszkowej (2000, reż. Jacek Bunsch). Z pewnością nie pozostało także bez wpływu na barwność przedstawień na scenach lalkowych, czego ukoronowaniem może być wielokrotnie nagradzana *Córka Króla Mórza* (2002, reż. Beata Pejcz), jedna z ostatnich przygotowanych przez Mydlarską-Kowal scenografii.

Patrząc na projekty do *Don Kichota*, od razu dostrzega się w tych znakomitych warsztatowo rysunkach wnikliwą charakterystykę postaci, podpowiedź wyrazistości gestu, można nawet doczytać się cech osobowych aktorów. Przywodzi to znów na myśl temperament satyryczny grafik Wojtkiewicz. Po fazie projektowej następował etap w pracy scenograficznej najważniejszy – realizacja, w której sama autorka brała udział, dobierając materiały w sposób często zaskakujący, ale z wyjątkowym wyczuciem efektu scenicznego, a następnie pokrywając je fakturami malarskimi. Stylistyka kostiumów do *Don Kichota* mieściła się w konwencji pastyszu, stanowiła cykl wariacji na temat ogólnego kształtu kostiumu barokowego.

Fiodor Dostojewski nazwał *Don Kichota* powieścią, w której prawda zostaje ocalona dzięki kłamstwu, toteż spektakl poznański rozgrywał się jako „teatr w teatrze”, w głębszym sensie, zgodnie z zainteresowaniem samego Cervantesa, w lalkowym *theatrum mundi*. Za wszelką cenę unikaliśmy ilustracji, proste przedmioty, jak drabiny, sznury, sieci, wóz na drewnianych kołach czy zwykłe drągi zmieniały funkcje, jakby poddając się sile wyobraźni szlachetnego rycerza z La Manch, brawurowo zagranego przez Janusza Stolarskiego, budującego tyczkowatą jak na projekcie kostiumu postać. Poszczególne

sekwencje, z reguły dynamicznie zrytmizowane i bogate w kolor, inscenizowane były poprzez operowanie w sumie niewielką grupą aktorów, którzy zmieniając kostiumy lub ich elementy mnożyli liczbę postaci. Paleta dosadnie scharakteryzowanych kostiumów zawierała pełny przekrój od łotrów, dziwek i oberżystów po rycerzy, damy i arystokratów.

Fascynująca jest scenografia Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, która wprowadziła olbrzymie ożywienie na scenie. Dekoracje zmieniają się przy otwartej kurtynie i to w taki sposób, że nie rozpraszają uwagi widza. Na scenie pojawiają się drabiny imitujące wiatraki i łódź na rzece, wóz z lwami, karetą, fura z kuglarzami...¹⁸

– opisywał recenzent „Expressu Poznańskiego”, a Tadeusz Dymaczewski dodawał:

Śmiejemy się w czasie przedstawienia często i szczerze. Choćby tak prosty i naturalny zabieg jak awans dwóch siedzisk do roli rycerskiego rumaka i muła. Obaj aktorzy z tak naturalną swobodą przy pomocy sakramentalnego „wie! i prr!”, ruchów rąk i nóg okiełznali te rekwizyty, że zdaje się, iż naprawdę podróżują wskroś Hiszpanii w czasach Cervantesa.

Jadwidze Mydlarskiej-Kowal winniśmy szczególne uznanie za wręcz wirtuozowskie zaprojektowanie scenografii i kostiumów. Bardzo ułatwia to rozgrywanie krótkich epizodów, które żyjąc same dla siebie stwarzają zarazem wrażenie scenicznego ładu i jak słupek rてci

¹⁸ (jp), *Don Kichot Stolarskiego*, „Express Poznański” 10.11.1995.

w termometrze wprowadzają widza w stan podwyższonej temperatury¹⁹.

Topos „teatru świata” objawił się już z całą mocą w spektaklu Wiesława Hejny *Faust* na podstawie Goethego (1989, Wrocławski Teatr Lalek), gdzie w zwierciadle teatru odbijały się świat, kosmos, historia i kondycja człowieka. W mniej ostatecznym wymiarze, a także mniej lub bardziej bezpośrednio temat ten powracał w scenografiach Jadwigi Mydlarskiej-Kowal skupionych wokół idei „teatru w teatrze”. Do takich należała *Zmowa świętoszków* Michaiła Bułhakowa (1996, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, reż. Jacek Bunsch). Konstrukcja fabuły opowiadającej losy Moliera jako symbolu śmiertelnych zmagani artysty z władzą przypomina scenariusz filmowy, co wymusiło oparcie inscenizacji na jednym, mocnym i spajającym całość pomysłem inscenizacyjnym:

Większa część spektaklu kaliskiego teatru rozgrywa się w garderobie teatralnej, pomiędzy dwoma kurtynami. I kiedy ta druga idzie w górę, odsłaniając widownię teatru dworskiego Ludwika XIV, same ręce składają się do oklasków²⁰

– opisywał Olgierd Błazewicz, a Błazej Kuszelski dodawał:

Dramatyczne epizody z życia Moliera [...] rozgrywają się w barwnych kostiumach i bardzo funkcjonalnej, skromnej, acz efektownej plastycznie scenografii Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, która świetlnymi punktami wyczarowuje wnętrza

molierowskiego teatru, wielkimi żyrandolami oznacza komnatę królewską, a podświetlonym witrażem – kościół²¹.

Należy uzupełnić, że kurtyna wewnętrznego teatru otwierała się na głębię horyzontu, gdzie za ostrym światłem kontrowych reflektorów znajdowała się domyślna widownia z niewidoczną, choć groźnie obecną osobą króla Ludwika XIV, usytuowana naprzeciwko widowni prawdziwej. Gdy kurtyna zapadała, akcja powracała do zaplecza teatru królewskiego tapicera, kreowanego żywiołowo przez Jerzego Stasiuka. Jednym z najbardziej dramatycznych obrazów była scena z przedstawienia *Chory z urojenia*, gdy wewnętrzna konwencja „teatru w teatrze” mieszała się w wyobraźni umierającego Moliera z czasem rzeczywistym spektaklu.

Kostiumy w tym przedstawieniu, narysowane zdecydowaną kreską, nie aspirowały do dokładności filmowych kostiumów z epoki, miały natomiast potęgować wrażenie, podobnie jak ubiory postaci w malarstwie portretowym Francisca Goi, który świadomie pomija szczegóły, syntetyzuje kształt i plamy barwne dla podniesienia ekspresji. Mocnymi akcentami koloru – także peruk – scenografka określała indywidualne cechy postaci.

Kluczową sceną zrealizowanej w Danii komedii *Wesołe kumoszki z Windsoru* Williama Szekspira (1998, Odense Teater, reż. Jacek Bunsch) był obraz parku windsorskiego, w którym Falstaff przebrany w kostium z fantazyjnie obwisłymi jelenimi rogami stawał się obiektem polowania. Stateczni i skądinąd sympatyczni mieszkańcy Windsoru po zasłonięciu twarzy maskami ulegali coraz bardziej krwiożerczym instynktom, zabawa,

¹⁹ Tadeusz Dymaczewski, *Pancerz przeciw nudzie*, „Dziennik Poznański” 15.11.1995.

²⁰ Olgierd Błazewicz, *Rosjanie wracają*, „Głos Wielkopolski” 1.04.1996.

²¹ Błazej Kuszelski, *Intryga i zmysły*, „Gazeta Poznańska” 1.04.1996.

Szekspir, *Wesołe kumoszki z Windsoru*,
Odense Teater, 7.04.1998,
fot. Carsten Andreasen (archiwum), sc. zbiorowa



podszty intrygą mającą na celu danie nauczki oszustomi, wymykała się spod kontroli. Nałożenie masek ułatwiało przekroczenie, anonimowość wyzwalała. Taniec zbiorowości w karnawałowych strojach przemieniał się w okrutny rytuał, w którym król karnawału musi zostać rozszarpany, a zemsta na niepoprawnym krętacz i mitomanie przeradzała się w rodzaj linczu. Maski, odbierając tłumowi twarze, wyzwalały zbiorową przemoc.

Gorączkowy rytm tego zabawnego, czasem posługującego się absurdalnym humorem widowiska nieuchronnie zbliżał do przewrotnego rozwiązania, w którym, choć oszust został oszukany i ukarany, to obywatele miasteczka Windsor po zdjęciu masek odsłaniali niezbyt piękne oblicza, a wydrwiony Falstaff, grany przez popularnego w Danii Maxa Hansena, wzbudzał współczucie, a nawet sympatię.

W recenzjach doceniających komizm spektaklu zwracano uwagę na mocną „tonację groteskową” i „szaleństwo zabawy posunięte aż do okrucieństwa”, dostrzegano nawiązania do *commedii dell'arte* i karnawału weneckiego. Komplementowano „wielką wyobraź-

nię Jadwigi Mydlarskiej-Kowal widoczną w maskach i kostiumach”, zaś jedna z gazet zamieściła barwny fotoreportaż pokazujący pracę nad maskami o ptasich kształtach²².

Usytuowana na postindustrialnej, nowoczesnej scenie Sukkerkogeriet Teatru w Odense dekoracja składała się z ruchomych mansjonów-klatek umieszczonych blisko widzów. Długą przestrzeń sceny zaludniały postacie w nasyconych kolorem kostiumach, ostentacyjnie teatralnych, jak na rycinach z cyklu *Pantalone, Capricci di varie figure* Jacques'a Callota. W dynamicznej akcji stwarzało to wrażenie, jakby od początku spektaklu toczyły się tańce godowe, podszyte erotycznym napięciem, w których rej wodziła pyszniąca się gamą czerwieni sylwetka Falstaffa. Wykreowane przez scenografkę maski dopełniały sylwetki kostiumów, nadając im przepych ptasich piór, kręconych rogów i pawich ogonów.

Ani wypracowanie zakomponowanej formalnie i zrytmizowanej konwencji gry aktor-

²² A. Brahe, *Maskespil i Windsor*, „Fyens Stiftstidende” 31.01.1998.

skiej, ani wykonanie starannie rozrysowanych, lecz mocno surrealnych projektów nie okazało się zadaniem prostym. Przyzwyczajeni do realizmu psychologicznego duńscy aktorzy potrzebowali sporo czasu, aby zacząć się posługiwać językiem skrótów, formy i absurdałnego humoru, zaś pracownice krawieckie musiały pogodzić się z niekonwencjonalnymi technikami autorskimi stosowanymi przez polską scenografkę. Emilia Boguszewska, przygotowując pracę o twórczości Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, zanotowała taką oto relację asystenta scenografki:

Kiedy Jadwiga pracowała w Danii nad *Wesołymi kumoszkami z Windsoru*, w oparach lakierów spędzała w pracowni całą noc, dopieszczając ubranie czy też makijaż lalki. Nikt nie wiedział, czy ona to pierwsza wymyśliła, ale czasami zamiast naszywać aplikacje na kostium (jak wiadomo nie potrafiła przecież szyć), mocowała je klejem na ciepło, a potem to wszystko ciągnęła flamastrami, co z daleka wyglądało jak haft. Szybciej, łatwiej i ładniej. Dawało to też ładne światło, bo klej był bezbarwny²³.

Zachowane w licznych wariantach szkice i projekty do tego przedstawienia ujawniają jeszcze jedną, interesującą cechę – radość gry formą kostiumu i maski, która miała zainspirować aktorów.

Równie jawnie teatralna okazała się *Opera za trzy grosze* Bertolta Brechta, wystawiona w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu (1999, reż. Jacek Bunsch). Cały spektakl stanowił jakby rodzaj Grand Guignolu prezentowanego przez demonicznego, choć groteskowego Peachuma (Adam Kopciuszewski) rozgrywa-

jącego w czasach szalejącego kryzysu i bezrobocia swój teatr marionetek:

Znakomita jest scenografia Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, odchodząca od skrajnej umowności, a jednak wieloznaczna. Potężne szare półokręgi, jakby przeszła mostu, obejmują obrzeża sceny, nadając jej ponury, fizycznie wręcz zatęchły, klimat marginesu wielkiego miasta. System ruchomych dekoracji zmienia miejsce akcji – na starą halę, burdel, norę Peachumów, więzienie – nie niwecząc owej zakazanej atmosfery. Najmocniejszy akcent pojawia się w finale spektaklu. Na łukach rozbłyskują girlandy tandetnych lampek, szyderczo przypominając, jak chciał Brecht, że wszystko należy traktować z dystansem, bo to tylko projekcja teatralnej wyobraźni (świetny pastisz opery jako gatunku) i nie ma powodu do optymizmu – nic się nie zmieni, a zło pozostanie złem, bo takie są reguły gry...²⁴

– podsumowywała to przedstawienie Henryka Wach-Malicka.

Nieokielznana wyobraźnia Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, która – jak zaświadcza również Wiesław Hejno²⁵ – dosłownie zasypywała reżysera szkicami, niemal natychmiast przelewając na papier każdą sugestię interpretacyjną, mogła niekiedy przysporzyć sporych kłopotów.

Przystępując do realizacji *Xięgi bałwochwalczej* na podstawie prozy Brunona Schulza we wrocławskim Teatrze Współczesnym (1996,

²³ Emilia Boguszewska, *Jadwiga Mydlarska-Kowal*, „Nietakt” 2012, nr 11, s. 5.

²⁴ Henryka Wach-Malicka, *Peachum i jego dwór*, „Dziennik Zachodni” 21.04.1999.

²⁵ Por. Wiesław Hejno, *Kustosz ludzkich nadziei*, „Teatr” 2002, nr 1-2, s. 25-31.

adaptacja i reżyseria Jacek Bunsch), odbyliśmy dziesiątki rozmów o autorze *Sklepów cynamonowych*, uważnie studiowaliśmy jego rysunki i grafiki doszukując się podświadomych skojarzeń. W efekcie powstał ciąg w wielu przypadkach efektownych i bardzo „literackich” obrazów. Już jednak w trakcie prób na scenie zaczęło być widoczne, że spektakl w żaden sposób nie chce się ułożyć w żywy i spójny teatr. Nic też nie pomagały dramatyczne decyzje o wyrzucaniu fragmentów dekoracji czy kostiumów. Nagromadzenie rekwizytów, manekinów, motywów żydowskich przechylało całość w kierunku ilustracji, popołniony na początku grzech pierworodny polegający na tworzeniu bytów ponad potrzebę dawał o sobie znać w każdej minucie spektaklu. Nadmiar znaczeń działał przeciwko rozpadającemu się na poszczególne „slajdy” przedstawieniu, co paradoksalnie doprowadziło do tego, że zachowane zdjęcia z *Xięgi bałwochwalczej* prezentują się dziś lepiej, niż ongiś całość spektaklu.

Dopiero poniewczasie dotarła do nas świadomość pułapki, w jaką najczęściej wpadają inscenizatorzy pozornie scenicznej prozy Schulza. Bardzo trafnie zdefiniował ten problem Zdzisław Jastrzębski:

Groteska u Schulza jest jednakże stosowana przez fantastykę, przez tendencje do stapiania, nie rozdzielania elementów. Wprawdzie fantastyka jest często związana z groteską, lecz tu jest formą samoistną niemal. [...] Choć w jego przedstawieniu świata zachwiane i przeciwstawiane są proporcje, ale jest to świat realistyczny, tyle że zdeformowany według praw snu i wspomnienia z dzieciństwa²⁶.

²⁶ Zdzisław Jastrzębski, *O pojęciu groteski i niektórych jej aspektach w dramacie polskim doby obecnej*, „Dialog” 1966, nr 11, s. 100.

Rozwijająca się w nadmiary i przegadanie ilustracja fantastyki przytłoczyła prawdziwą materię teatru i spowodowała, że ze Schulzowskiego tekstu bezpowrotnie uleciała tajemnica.

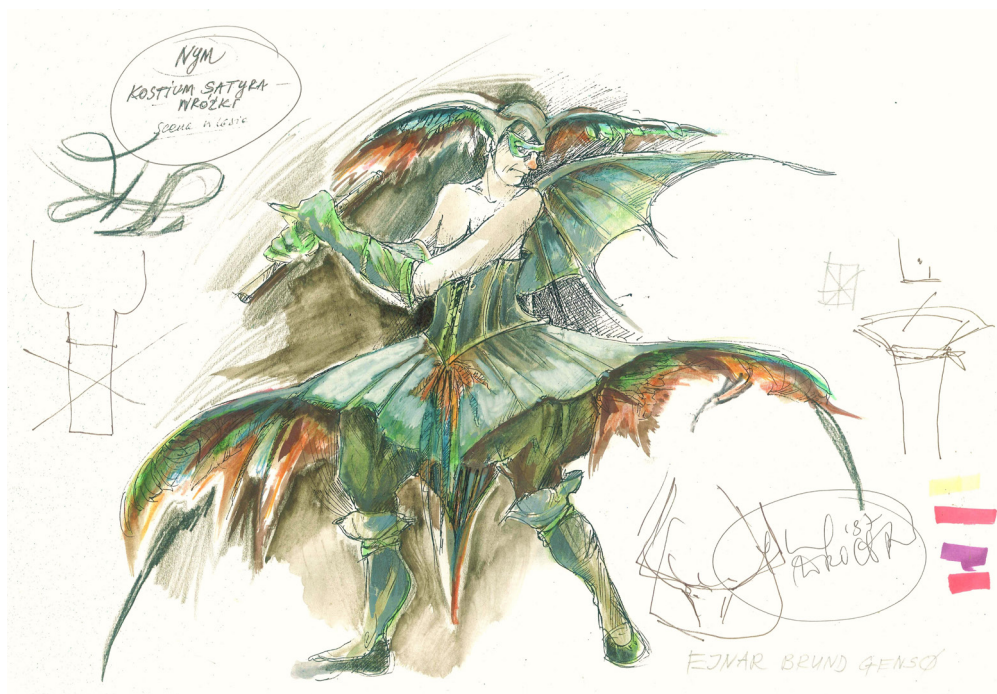
Jeden z recenzentów (Jarosław Minałto) próbował wprawdzie uzasadnić niedoskonałości spektaklu w taki sposób:

mamy do czynienia nie z teatrem aktorskim, ale z plastycznym. Tu grają efekty: różnobarwne światła, dymy, rozmach inscenizacyjny (perwersyjna Ulica Krokodyli, szal niszczenia Księgi czy późniejsza demolka sklepu bławatnego), znakomicie dobrana muzyka rosyjskich i żydowskich kompozytorów, a przede wszystkim przepoczwarzająca się widowiskowa scenografia z wysuwanymi łózkami i upiornymi manekinami, wzmocniona szokującymi niekiedy kostiumami. Aktorzy mają za zadanie jedynie jej animowanie²⁷

– ale wiedzieliśmy, że w tym wypadku popełniliśmy na samym początku błąd, którego nie dało się odwrócić. Po burzliwej dyskusji o konieczności redukcji w sztuce i pożądanej czystości formy, uznaliśmy, że tę drogę należy zamknąć.

Ważnym atrybutem kameralnych scenografii Jadwigi Mydlarskiej-Kowal była umiejętność zagęszczania przestrzeni. Dawało to siłę wszystkim spektaklom na Scenie dla Dorosłych Wrocławskiego Teatru Lalek, których odbiór potęgowało podświadome odczucie, że niewielka grupa widzów zamknięta w małej sali podlegała procesowi osaczenia

²⁷ Jarosław Minałto, *Imaginacja i strach*, „Szermierz” 1996, nr 2(12).



J. Mydlarska-Kowal, proj. maski, Szekspir,
Wesołe kumoszki z Windsoru, Odense Teater,
Dania, 7.04.1998

zagrożonej wspólnoty. Lalki i aktorzy w tych spektaklach mieli do dyspozycji ograniczone pole gry, co często występowało również w przedstawieniach na scenie dramatycznej:

Bohaterowie stworzeni przez Mydlarską niejednokrotnie musieli funkcjonować w wymyślonej przez nią ciasnej przestrzeni, osaczającej, przygnębiającej, klaustrofobicznej. Wystarczy wspomnieć ogromne żelazne siedziska w *Gyubalu Wahazarze*, lalki zakłute w nagrobki i kukły wmontowane w prostopadłościenne pudła (*Gimpel Głupek*), ciasne kubły na śmieci w *Końcówce*, skrzyżowanie wózka inwalidzkiego z fotelem ginekologicznym w *Xiędze balwochwalczej*. Torturą dla głównego bohatera *Przemiany*, Gregora Samsy, była także ciasna klatka, w którą Mydlarska zmieniła jego pokój. Wszystkie te pułapki scenografka budowała oszczędnie, z najprostszych materiałów: sznur-

ków, kawałków metalu, tkanin, drewna, przedmiotów o bliżej nieokreślonej funkcji. Jej scenografie zawsze sprawiały wrażenie ascetycznych²⁸

– analizowała Emilia Boguszewska ten typ aranżacji sceny. Najbardziej skondensowany przejaw opisywanej tendencji odnajdujemy w ostatniej realizacji na Scenie dla Dorosłych WTL – *Śmiesznym staruszką* Tadeusza Różewicza w reżyserii Wiesława Hejny z roku 2001.

Przedstawienie *Końcówki* Samuela Becketta w reżyserii Jacka Orłowskiego (1994, Teatr Polski we Wrocławiu) umieszczono w niewielkiej sali, gdzie widzów zgromadzano w klaustrofobicznej ciasnocie razem ze stopniowo ulegającymi totalnej dezintegracji

²⁸ Emilia Boguszewska, *Jadwiga Mydlarska...* dz. cyt, s. 6.

Beckettowskimi postaciami, jakby dla pokreślenia, że w gruncie rzeczy czeka ich ten sam los.

Z kolei w *Rzeźni* Sławomira Mrożka (1994, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, reż. Jacek Bunsch) scenę zamykały wysokie ściany pokoju skrzypka, w którym zaborcza matka chroniła go przed światem zewnętrznym. Odgłosy, obrazy, a nawet postacie usiłowały przeniknąć do tego wymuszonego schronienia wszelkimi szparami i otworami, eskalując mimowolnie absurd położenia głównego bohatera, a wyzwolenie mogło nastąpić jedynie wewnątrz jego wyobraźni, co kończyło się nieuchronną katastrofą.

W przedstawieniu *Dziewictwo. Na kuchennych schodach*, adaptacji opowiadań Witolda Gombrowicza na małej scenie Teatru Śląskiego w Katowicach (1998, adaptacja i reż. Jacek Bunsch), bohaterowie otoczeni zostali półprzezroczystymi, ruchomymi parawanami, które w trakcie akcji zatrzaśkiwały się w ciasne klatki. Forma postaci Alicji, ożywianej niejasnymi i podejrzanymi erotycznymi ciągotami, przywodziła na myśl lalkę Hansa Bellmera umieszczoną na środku jaskrawo oświetlonego pokoju.

Druga część spektaklu, oparta na opowiadaniu *Na kuchennych schodach*, skupiała się na osobie starzejącego się dyplomaty (Andrzej Dopierała) uganiającego się po zatęchłych podwórkach i klatkach schodowych za kłopotawymi sługami kuchennymi w stanie euforycznego podniecenia. W rezultacie tych nielegalnych, wstydliwych i kompromitujących eskapad aktor sam powodował zacieśnienie pola gry, operując metalowymi parawanami. Animował go narastający strach przed demaskacją, który zapędzał ostatecznie w pułapkę bez wyjścia. Ostatnim obrazem była wydobyta światłem twarz zastygła w niemym krzyku, zdeformowana nałożoną plecionką z włóczki, którą w poprzednich sce-

nach bohater sam pracowicie przygotowywał. W ramach klatki z ażurowych metalowych parawanów tworzyło to kompozycję przypominającą zniekształcone postacie z obrazów Francisca Bacona, co stanowiło wynik świadomej inspiracji.

Wielokrotnie bowiem dyskutowaliśmy o kompozycjach zamykających ludzkie sylwetki w klatkach w malarstwie Bacona jako o doskonałym wyrazie bezwzględności otaczającego świata, a jednocześnie głębokiego wewnętrznego lęku wobec bezradności człowieka. Sam Bacon tak o tym mówił:

Przemoc mojego życia, przemoc, wśród której żyłem, różni się od przemocy w malarstwie. Przemoc farby nie ma nic wspólnego z wojną. Ona usiłuje przemienić przemoc rzeczywistości. Ta przemoc nie jest tylko zwyczajnym gwałtem, jest to sugestia, którą można wyrazić jedynie za pomocą farby. Kiedy patrzę na ciebie, siedzącego po drugiej stronie stołu, widzę nie tylko ciebie, ale całą emanację, która związana jest z twoją osobowością. Chcąc przełożyć to na język malarski – gdybym chciał namalować portret – musiałbym ujawnić pewien rodzaj przemocy. Żyjemy, patrząc na życie jak na ekran. Czasami, kiedy ludzie widzą przemoc w moich obrazach, myślę, że udało mi się zedrzyć jedną lub dwie zasłony czy ekrany²⁹.

Do galerii czarownic, heretyków, faustowskich eksperymentatorów, hermafrodytycznych szatanów, kafkowskich skazańców bez winy, dyktatorów, błędnych rycerzy, upiornych dziewczynek, perwersyjnych starusz-

²⁹ David Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. Marek Wasilewski, Poznań 1997, s. 81.

ków, jacy zaludniali świat scenografii Jadwigi Mydlarskiej-Kowal począwszy od *Procesu* Franza Kafki w reżyserii Wiesława Hejny (1985, Wrocławski Teatr Lalek), przybył jeszcze jeden odmieniec – zatrzaśnięty w klatce własnego wnętrza bohater Witolda Gombrowicza.

Kurczący się obszar teatru artystycznego spowodował, że na pragnienie kontynuacji naszych poszukiwań otworzył się teatr prywatny. *Przemiana* według Franza Kafki (1999, adaptacja i reż. Jacek Bunsch) znalazła miejsce w katowickim Teatrze Bez Sceny Andrzeja Dopierala, który zagrał postać Gregora Samsy. Obsesyjny świat Kafki w szczególny sposób odpowiadał osobowości Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, która chętnie powracała do doświadczeń związanych z realizacją *Procesu*. Z tekstem *Przemiany* także zmierzyła się już wcześniej w spektaklu Wiesława Hejny *Niedokonania* (1994, Wrocławski Teatr Lalek). Tam jednak postać Gregora była lalką, teraz zaś przemiana w robaka miała dotyczyć aktora.

Przedstawienie otwierała sekwencja, w której Gregor w eleganckim garniturze pracownika banku lub korporacji w ostrym, punktowym świetle wykonywał szaleńczy bieg w miejscu, wykrzykując historię beznadziejnych wysiłków komiwojażera. Towarzyszyła temu oskarżycielskiemu monologowi ciężka, rockowa muzyka. Gdy rozświetlał się pełny plan gry, okazywało się, że widzowie wraz z aktorami znajdują się wewnątrz mieszkania rodziny o nazwisku Samsa. Tak opisywał to miejsce Krzysztof Karwat:

[Jadwiga Mydlarska-Kowal] znakomicie określiła plastycznie ramy przestrzeni teatralnej i scenicznej, z jednej strony zamkając aktorów w pokoju-klatce (to ledwie

szkielet prostopadłościanu) i wstawiając do niego pryczę, na której wił się będzie przeobrażony w robaka Gregor, z drugiej – otwierając im kilka dróg w stronę publiczności albo też – w sensie metaforycznym – na ów mieszczański świat, który osaczył głównego bohatera, ale w jakimś sensie także jego rodzinę, skoro zawieszone obok okna jest tylko widmem okna, tak jak wolność i poczucie bezpieczeństwa u tych ludzi jest tylko iluzją wolności i iluzją bezpieczeństwa³⁰.

Przestrzeń pokoju Gregora ze wszystkich stron została ograniczona klatką w taki sposób, jak umieszczał na swych obrazach przerażająco pokawałkowane, o rozkładających się twarzach, ciała toczące tajemną walkę z niewiadomym Francis Bacon. Zadaniem aktora stało się uwiarygodnienie przemiany na oczach widza, dokonanie metamorfozy ogarniętego odczłowieczającym przerażeniem Gregora na samym sobie, gdyż jedynym, krótko zresztą widocznym akcentem zewnętrznym pozostawał odsłaniający się pod pękniętą koszulą zarys kręgosłupa wypatroszonego zwierzęcia. Przeistoczenie od ruchu ludzkiego do zwierzęcego lub owadziego, zmiana głosu i rytmu mówienia wpisane były w założenia scenograficzno-reżyserskie.

Kiedy wydaje z siebie syki, później przerażające jęki, kiedy rodzina w końcu traci z nim kontakt i już go nie rozumie, aktor buduje napięcie, któremu nie sposób się nie poddać. Jest coraz bardziej samotny, ucieka gdzieś wysoko, poza linię wzroku swych rodziców i siostry³¹

³⁰ Krzysztof Karwat, *Ból istnienia*, „Śląsk” 1999, nr 10, s. 71.

³¹ Tamże.

– kontynuował Krzysztof Karwat.

Widzowie, podobnie jak rodzina, zostawali wciągnięci w proces przemiany, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Odbierało to komfort dystansu, poczucie moralnej wyższości:

Bunsch i jego aktorzy zaskakują jednak widownię zwrotem interpretacyjnym w finale przedstawienia. Oto kielkujące w nas współczucie, nieoczekiwane, przenosi się także na „katów”. Dociera do naszej świadomości, że w gruncie rzeczy i przez cały czas, oni także są ofiarami. Po unicestwieniu Robaka i wygaszeniu światła, otwarte pozostają wstydlive pytania; jak długo można cierpieć dla drugiego człowieka? Gdzie biegnie granica poświęcenia, a gdzie – odporności na nieszczęście? Czy mamy prawo do odrobiny szczęścia, kosztem zapomnienia o kalectwie (?) kogoś bliskiego?³²

– zastanawiała się Henryka Wach-Malicka, odnotowując również niespodziewaną czytelność przedstawienia dla młodej widowni:

Zaskakująco przyjmuje je młodzież, dla której Robak, to symbol odrzuconego przez społeczeństwo narkomana, chorego na AIDS etc.³³

Zaś Jacek Sieradzki wyrokował w „Polityce”:

Po zaakceptowaniu konwencji, można [...] śledzić z satysfakcją precyzyjnie szkicowane postawy członków rodziny Gregora: oscylowanie pomiędzy elementarnym współczuciem a porażająco

niehumanicznym okrucieństwem. Chłodno wyliczone, przejmujące role [...]; zwarte, mocne przedstawienie³⁴.

To właśnie scenografia do katowickiej *Przemiany*, wraz z oprawą sceniczną *Opery za trzy grosze* i kostiumami do *Rewizora*, została nagrodzona w roku 2000 Złotą Maską.

Jednolitość koncepcji scenograficznej i założeń interpretacyjnych była w tym przypadku całkowita. Studium lęków współczesnego człowieka wypełniało figurę równie spójną jak postać Klary Zachanassian, przemiana wewnętrzna animowała kształt zewnętrzny.

Opis *Przemiany* dobitnie pokazuje, że budowanie roli w kreujących autonomiczny świat wizualnej ekspresji scenografiach stawiało przed aktorami zadania najwyższej próby, czego zresztą Jadwiga Mydlarska-Kowal miała pełną świadomość, często i chętnie obserwując cały przebieg powstawania postaci. Co ciekawe – aktora traktowała w swym uniwersum plastycznym nie tylko jako formę, bryłę w przestrzeni, lecz spodziewała się czytelnego wyrażania znaczeń widocznych w mocno scharakteryzowanych projektach. Proces ten precyzyjnie określił przywoływany już Jacques Lecoq:

W pracy aktora ważne jest, aby najpierw zagrał bardzo duże elementy, a przez to odczuł linie siły, główne, nieskomplikowane rysy postaci. Dopiero później przychodzi pora na to, by wyrazić niuanse w grze bardziej intymnej. Gra psycholo-

³² Henryka Wach-Malicka, *Robaka życie i śmierć*, „Dziennik Zachodni” 22.06.1999.

³³ Tamże.

³⁴ Jacek Sieradzki, *Katowice: Liryka... i cierpienie*, „Polityka” 1.07.1999.

giczna powinna wynikać z gry powiększonej w przestrzeni³⁵.

Niezależnie od stopnia zgodności maski-twarzy, animatora i lalki, kostiumu-formy z osobą aktora, nie oczekiwała małego realizmu psychologicznego, ale nowoczesnego kreowania wielopłaszczyznowego przekazu sensów. I dlatego nie uważała za rozsądne utrzymywanie we współczesnym teatrze podziałów na teatr lalek i teatr dramatyczny, teatr plastyczny i teatr formy itp. Była przekonana, że teatr nowoczesny musi wypracować pozawerbalny język ogarniający wszystkie te nurty.

Idealny aktor w scenografiach Jadwigi Mydlarskiej-Kowal powinien zbliżać się do Craigowskiej nadmarionety, ale w rozumieniu, które prezentował Tadeusz Kantor w manifestie *Teatr Śmierci*:

Jest coś imponującego w postawie tego wielkiego Utopisty, gdy mówi: „domagam się z całą powagą powrotu wyobrażenia nadmarionety do teatru... a gdy się pojawi, ludzie znowu jak dawniej będą mogli czcić szczęście Bytu, a ŚMIERCI oddadzą boski radosny hołd...” Craig, w myśl estetyki SYMBOLIZMU, uważał człowieka, poddanego nieobliczalnym emocjom, namiętnościom, a w konsekwencji przypadkowi – za element kompletnie obcy jednorodnej naturze i strukturze dzieła sztuki, burzący jego zasadniczą cechę: spoistość. [...]

O sto lat wcześniej Kleist, z tych samych powodów co Craig, żąda zastąpienia aktora przez marionetę, uważając organizm ludzki poddany prawom NATURY za obcy wtręt w Fikcji Artystycznej powsta-

jącej na zasadzie Konstrukcji i Intelaktu. Dochodzą do tego zarzuty pod adresem ograniczonych możliwości fizycznych człowieka oraz oskarżenie świadomości nieustannie kontrolującej, wykluczającej pojęcia wdzięku i piękna³⁶.

Nacechowane rozpoznawalnym stylem i silnym, niepowtarzalnym „podpisem artystycznym” scenografie Jadwigi Mydlarskiej-Kowal dla teatrów dramatycznych nigdy nie były bezpośrednim przeniesieniem doświadczeń ze sceny lalkowej. Choć w zasadniczych liniach łączyły obie konwencje, odbywało się to drogą poszukiwania takich środków wyrazu, w których nośnikiem znaku plastycznego byłby człowiek, żywy aktor, osiągaający ponadrealistyczną ekspresję równą wyrzeźbionej lalce o cechach figury-medium ludzkiej kondycji. Szczególnie w ostatnim okresie twórczości istniały symptomy dążenia do nowego, jeszcze bardziej jednorodnego kształtu plastyki scenicznej, być może wiodącego do teatru autorskiego, którego projekt wciąż nosiła w sobie, a który nigdy nie doczekał się realizacji. We wspomnieniach uparcie powracał w tym kontekście spektakl *Arena* zrealizowany w fińskim Vaasa jeszcze w roku 1987 (reż. Anna Proszkowska):

Zrobiłam koło, w nim umieściłam człowieka, samotnego, ubranego w kostium, do którego podoczepiane były postaci z różnymi maskami. Aktorka zdzierała je z siebie lub same od niej odchodziły i umieszczała je w przestrzeni... trudno to

³⁵ Jacques Lecoq, *Ciało...*, dz. cyt., s. 68.

³⁶ Tadeusz Kantor, *Teatr śmierci*, [w:] Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 157-159.

opowiedzieć... może samotny człowiek na arenie życia walczący o swoje ja³⁷.

Dziś nie dowiemy się już, jaki byłby wynik tej syntezy.

Eschatologiczny horyzont wizji plastycznej Jadwigi Mydlarskiej-Kowal realizowanej w przestrzeniach sceny niósł w sobie coś z herezji zaprzeczającej nieuchronności ludzkiego losu, bliskiej postawie Ojca z opowiadań Brunona Schulza. Zatrzymanie czasu było jednocześnie utrwaleniem śmierci, porzucona przez aktora lalka trwała swym martwym życiem.

To dopiero umarli
stają się (dla żywych)
zauważalni
za tę najwyższą cenę
uzyskując
swoją odrębność
odróżnienie
swoją POSTAĆ
jaskrawą
i niemal
cyrkową³⁸

– pisał tak ceniony przez Jadwigę Mydlarską-Kowal Tadeusz Kantor.



Jacek Bunsch – reżyser, pedagog, dyrektor Teatru Polskiego we Wrocławiu (1985-1989), Teatru im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie (2003-2004) oraz Teatru Miejskiego im. Witolda Gombrowicza w Gdyni (2004-2008). Był założycielem, a także dyrektorem trzech pierwszych edycji Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port w Gdyni. Ukończył filologię polską i teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz reżyserię w PWST w Krakowie. Wielokrotnie inscenizował sztuki Witkacego (m.in. *Szewcy*, *Oni*, *Janulka*, *córka Fizdejki* w Teatrze Polskim we Wrocławiu, *Wariat i zakonnica* w Teatrze Śląskim w Katowicach i *Wścieklica* przygotowany na festiwal „Witkacomania” w Nowym Teatrze w Słupsku) i Gombrowicza (*Historia*, *Biesiada u hrabiny Kotlubaj* w Teatrze Polskim we Wrocławiu, *Operetka* w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu, *Tancerz mecenasa Krajковского* w Lubuskim Teatrze w Zielonej Górze). Sięgał po teksty klasyków dramaturgii XX wieku – Millera, Dürrenmatta, Ionesco, Mrożka, adaptował prozę Cervantesa, Dostojewskiego, Schulza. Reżyserował także w teatrach w Krakowie, Poznaniu, Kaliszu, Szczecinie i Gdyni. Współpracował z teatrami zagranicznymi, m.in. w Odense Teater w Danii wystawił *Wariata i zakonnicę* Witkacego, *Iwonę*, *księżniczkę Burgunda* Gombrowicza i *Wesołe kumoszki z Windsoru* Szekspira. Realizował spektakle Teatru Telewizji (*Szalona lokomotywa*, *Bobok*, *Gyubal Wahazar*) oraz szereg programów muzycznych i edukacyjnych. Najnowszą premierą jest spektakl *Oni* w Teatrze Polskim w Szczecinie (2019), pokazany podczas obchodów osiemdziesiątej rocznicy śmierci Witkacego.

Wykładowca wrocławskiej filii Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie oraz Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

³⁷ *Chcę mieć swój własny świat* – z Jadwigą Mydlarską-Kowal rozmawia Aleksandra Maksymiak, „Teatr Lalek” 1988, nr 1-2, s. 28-32

³⁸ Tadeusz Kantor, *Teatr śmierci...*, dz. cyt., s. 159.

Teksty pedagogów



Aktor, lalka, przestrzeń

Semantyka przestrzeni scenicznej
w relacji lalka – aktor w teatrze lalek

ALEKSANDER MAKSYMIAK

Aktor lalkarz

W sztuce teatru jedynym podmiotem jest aktor, a lalka teatralna jako podmiot sceniczny może istnieć tylko w granicach stworzonej przez człowieka konwencji.

Aktor lalkarz to ten, który uruchamia plastyczną formę. Bez niego lalka teatralna, jako postać sceniczna, istnieć nie może. Jego rola w uruchamianiu lalkowego uniwersum jest zasadnicza, wyjątkowa i odpowiedzialna. Aktor lalkarz podejmuje się również zadań aktora dramatycznego, bywa partnerem (nie mylić z funkcją animatora) dla lalek w ramach spektaklu czy też performerem. Wachlarz zadań współczesnego aktora lalkarza jest dość obszerny; tym, co odróżnia go od aktora dramatycznego, jest współgranie z materią plastyczną oraz działanie poprzez nią.

Sądzę, że nam, lalkarzom, byłby bardzo bliski pogląd Józefa Szajny odnoszący się do roli aktora w jego teatrze.

Tutaj aktor wyzwala się z naturalistycznej gry, a integruje się z rzeczywistością artystycznie wymyśloną. Aktor staje się

nie tyle kreatorem roli, co animatorem zdarzeń teatralnych¹.

Znamienne wydają się wypowiedzi artystów plastyków na temat bardzo istotnego udziału aktora lalkarza w uruchamianiu ich plastycznej rzeczywistości teatralnej. Dość lapidarnie i niezwykle zwięźle formułuje istotę kierunku działań aktorskich Leokadia Serafinowicz (reżyserka, scenografka) w swoim programie artystycznym z 1977 roku:

Wyznaczam miejsce na centrum akcji teatralnej.

Aktorom daję przedmiot służący do zawiązania intrygi lub formowania dramatu.

To wszystko².

¹ Józef Szajna, *Narracja plastyczna w teatrze organicznym*, „Gazeta Uniwersytecka UŚ w Katowicach” 2003, wydanie specjalne.

² *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, katalog wystawy Ogólnopolskiego Ośrodka Sztuki dla

Z kolei Jadwiga Mydlarska-Kowal (scenografka) formułuje nieco inne oczekiwania wobec aktora w teatrze lalek.

Aktor jest tworzywem plastycznym w teatrze dramatycznym. Natomiast w teatrze lalek uruchamia przestrzeń i formy, które ja jako scenograf w sobie tworzę. Myślę, że aktor w teatrze lalek powinien mieć ogromną wyobraźnię plastyczną. Aktor uruchamia formę, musi tę formę przeżyć, musi ją czuć. [...] i tym się właśnie różni aktor teatru lalek od aktora dramatycznego³.

O innym rodzaju odpowiedzialności aktorskiej mówi Joanna Braun (scenografka).

Skoro publiczność jest obok, widocznie spodziewa się, że i jej coś zostanie powiedziane, przekazane; że razem [...] coś wspólnego przeżyją w danym im czasie. Tylko jak poradzi sobie z tym lalka, a konkretnie lalkarz? Dróg wiele, trzeba wybierać, np. mozolnie poszukując boskiej cząstki w realnej, choć martwej materii, by doprowadzić w końcu do harmonii współbycia animującego z animowanym. Wówczas możliwe jest, że to współbycie zaowocuje dialogiem. Ni mniej, ni więcej tylko: doprowadzić własnym kunsztem (i warsztatem) do uruchomienia materii; lekko i z wdziękiem przejść drogę od mechaniki do mistyki, jak podpowiada Heinrich von Kleist. Niemożliwe? Możliwe!⁴

Dzieci i Młodzieży i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Poznań 1986, s. 16.

³ *Chcę mieć swój własny świat*. Rozmowa Aleksandry Maksymiak z Jadwigą Mydlarską-Kowal, „Teatr Lalek” 1988, nr 1-2.

⁴ Joanna Braun, *Paradoksy przestrzeni i czasu*,

Wydaje się, że artyści plastycy oczekują od aktora lalkarza pewnej wrażliwości plastycznej, jak również „zobaczenia” formy (lalki), z którą będzie musiał się zmierzyć. Owo „zobaczenie” lalki nie jest tylko artystycznym postulatem, lecz w praktyce wręcz koniecznością. Do powinności aktora lalkarza należy wydobywanie z lalki indywidualnego ruchu, zakodowanego w zaprojektowanej konstrukcji, oraz działanie nią świadomie i twórczo w proponowanej przez scenografa przestrzeni.

Staram się szukać także w technice, żeby aktor [...] mógł znaleźć dla siebie coś ciekawego. Niekiedy mam pretensje, że oni nie szukają, że dostali coś do ręki i rzadko wpadnie im na myśl, żeby wykorzystać to, co zaprojektował scenograf, poszukać innych możliwości⁵.

Ten wyrażony przez Rajmunda Strzeleckiego niedosyt aktywności na linii aktor – scenograf jest ciągle, jak się wydaje, aktualny, chociaż takie uogólnienie nie jest do końca obiektywne, ponieważ nie dotyczy oczywiście wszystkich aktorów. Niemniej powyższe refleksje artystów plastyków zwracają uwagę na ich oczekiwania wobec aktora. Warto tu przytoczyć bardzo interesujący pogląd cenionego artysty Michała Koroliowa:

[...] jedynie w opartej na równych prawach, zgodnej współpracy dwóch twórców: aktora i plastyka, którzy muszą uzupełniać się wzajemnie, wzbogacać

„Teatr Lalek” 2017, nr 3-4 (129-130).

⁵ *Być scenografem. Z Rajmundem Strzeleckim rozmawia Marek Waszkiel*, „Teatr Lalek” 1989, nr 4 (28), s. 12.

pomysłami i tworzyć razem nierozzerwalną jedność. [...] Aktor, który reprezentuje tu czynnik dramatyczny, narzuca specyficzne formy twórczości artysty plastyka, którego dziełem są lalki; ten zaś oddając lalki w ręce aktora, narzuca mu ze swej strony specyficzny styl gry [...]6.

Lalka teatralna jako forma plastyczna ma naturalne walory artystyczne.

A aktor-lalkarz powinien umieć odkryć je i eksponować. Możemy powtórzyć za Witkacym, że aktor, a szczególnie aktor-lalkarz, powinien mieć wykształcenie plastyczne7.

Powyższy postulat Henryka Jurkowskiego, jak i wypowiedzi innych plastyków podkreślają, z jaką materią teatralną mierzy się aktor lalkarz, by twórczo zaistnieć. I można jeszcze dodać, parafrazując sentencję Pawła Passiniego ujętą w referacie *Wprawki do manifestu*⁸, że moje aktorskie, niekiedy narcystyczne „ja” zostaje zastąpione „czymś”, które z mojej woli staje się „kimś”. Należałoby to zachować w aktorskiej pamięci, ponieważ jak to trafnie ujął Passini: „Animacja to przerzucenie «ja» poza siebie”⁹.

Mało kto sobie zdaje sprawę z tego, że aktor lalkarz gra lalką „na pamięć”. Niezależnie od wyboru techniki lalkowej, nie jest on w stanie zobaczyć w całości lalki, którą animuje.

Pełny ogląd lalki jest wyłącznym przywilejem widza lub partnera scenicznego, który obok prowadzi swoją lalkę. Każdy typ lalek wymaga od aktora lalkarza innego podejścia do animacji. W zależności od techniki lalkowej, aktor przyjmuje odpowiednią pozycję, która umożliwia jak najefektywniejsze wprawienie lalki w ruch.

Dlatego też, aby skutecznie prowadzić lalkę, aktor animator powinien każdorazowo odbyć odpowiedni trening, niezależnie od stopnia znajomości poszczególnych technik. Można to przyrównać do strojenia instrumentu. Nie ma jednakowych lalek ani pod względem technicznym, ani plastycznym. Projektując lalkę teatralną, artysta plastyk nadaje jej indywidualne cechy plastyczne oraz w zależności od potencjalnych zadań, określonych bądź zasugerowanych przez reżysera, proponuje zakres jej możliwości ruchowych.

Poznanie pełnego, technicznego potencjału lalki jest obowiązkiem każdego aktora animatora, niezależnie od późniejszych zadań określonych przez reżysera. Zazwyczaj przed lustrem aktorzy ćwiczą indywidualnie z lalką, aby zakodować sobie różnorodne jej pozy, wyrażające rozmaite emocje, zróżnicowane rytmy jej poruszania się oraz zakres jej możliwości ruchowych. Jest to partytura do późniejszych zadań scenicznych. Dobrą praktyką jest poświęcenie dwóch, trzech prób na improwizację z lalkami, niezwiązane ze spektaklem, do którego prace dopiero się rozpoczyna. To pozwala zespołowi aktorskiemu rozpoznać potencjał lalek, który wykorzystają w późniejszych zadaniach aktorskich.

Dopiero po tych ćwiczeniach, *stricte* warsztatowych, pozwalających jeszcze dokonać pewnych korekt technicznych dotyczących animacji, można przystąpić do właściwej pracy, to jest do realizacji widowiska teatralnego. Wskazane byłoby, aby oprócz reżysera w tych zajęciach uczestniczył również scenograf.

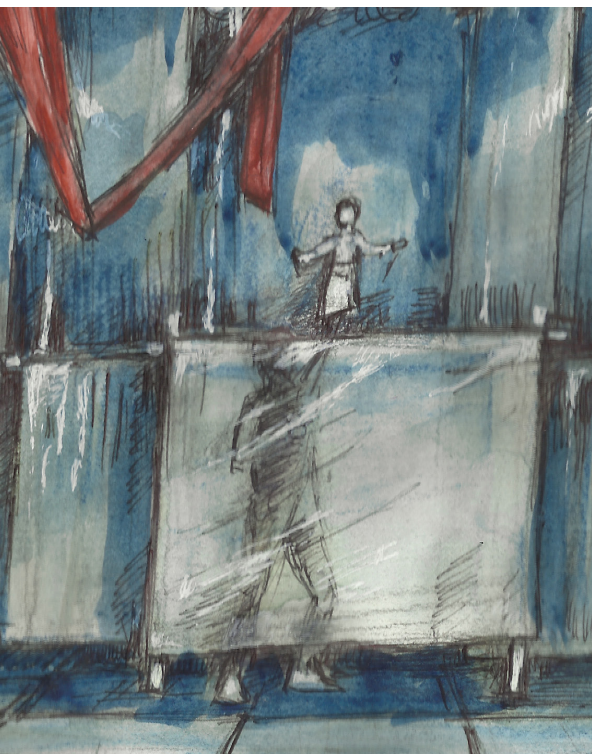
⁶ Michaił Koroliow, *Uwagi reżysera o roli aktora i plastyka w teatrze lalek. Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, PIW, Warszawa 1966, s. 32.

⁷ Henryk Jurkowski, *Aktor w roli demiurga*, AT im. A. Zelwerowicza w Warszawie 2006, s. 260.

⁸ Paweł Passini, *Teatr animacji. Wprawki do manifestu*, [w:] *O polskim teatrze lalek – w Szczecinie*, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2015.

⁹ Tamże.

Zasadniczo rozróżniamy trzy podstawowe pozycje lalkarza animatora w prowadzeniu lalki teatralnej.



A. Pozycja pierwsza; dotyczy technik parawanowych, w których lalki prowadzone są od dołu, nad głową aktora lalkarza. Aktor jest niewidoczny dla widza, działa za parawanem. Z tej pozycji widoczność lalki dla prowadzącego jest mocno ograniczona. Patrząc od dołu, aktor widzi ją tylko fragmentarycznie i w nieco zafałszowanej perspektywie.

Operowanie w tej pozycji wymaga nie tylko fizycznej kondycji (podniesiona ręka aktora przez cały czas trwania akcji), ale i dobrej orientacji w przestrzeni, w której działa lalka. Zazwyczaj gra się nią nie dalej jak metr od parawanu. Odejście poza tę odległość skutkuje „przytopieniem” lalki – jest ona widoczna dla widza tylko od połowy. Im dalej od

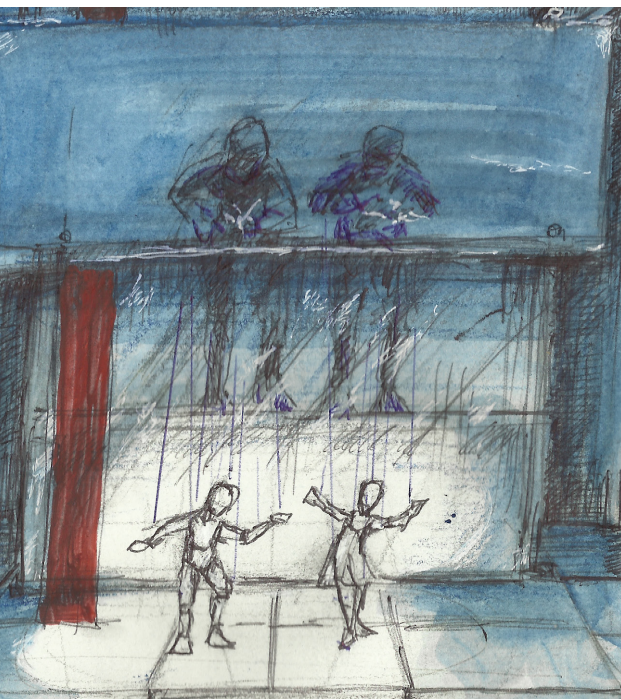
parawanu, tym widoczność lalki (dla widza) staje się mocno ograniczona. To zjawisko jest związane z perspektywą.

W tej pozycji prowadzi się jawajki, kukły, pacyнки oraz jedną z technik lalki żyworękiej. Typy powyższych lalek są przypisywane do tzw. technik parawanowych.



B. W drugiej pozycji lalki prowadzone są w poziomie przed aktorem. W tym wypadku pole widzenia lalki jest mocno zredukowane i określenie „prowadzenie lalki na pamięć” (intuicyjnie) jest jak najbardziej uzasadnione.

Aktor grający w tej pozycji powinien dysponować sporą wiedzą o możliwościach animacyjnych lalki (gesty, układ ciała). Jest to istotny czynnik w budowaniu postaci scenicznej w tej technice. W ten sposób prowadzone są lalki w technice bunraku, stolikowe, prowadzone przed aktorem czy niektóre typy lalek żyworękich.



C. W trzeciej pozycji lalki są prowadzone przez animatorów z góry. Aktor ma bardzo ograniczony ogląd całości lalki. Patrząc z góry, widzi jedynie jej górną część głowy, ramiona i częściowo stopy.

W tego typu technikach lalkarz musi wykazać się niebywałym wyczuciem ciężaru lalki (prawidłowe chodzenie), zwłaszcza w technikach niciowych (lalki na długich niciach), gdzie trudności techniczne są sporym wyzwaniem.

Niejednokrotnie marionetka (zwłaszcza klasyczna – długie nici) jest prowadzona przez kilku animatorów, co wymaga niezwykłej precyzji i synchronizacji zespołowej. Tutaj wymagana jest absolutna świadomość formy i zachowań prowadzonej marionetki.

Techniki lalkowe można podzielić na dwie grupy: lalki prowadzone z dystansu oraz lalki prowadzone bezpośrednio lub w bliskim kontakcie.

Lalki prowadzone na dystans to przede wszystkim marionetki, które są podwieszane na niciach, na drutach oraz na niciach i drutach. Do tej kategorii zaliczamy również lalki stolikowe na długich drutach (czempurytach). Lalki prowadzone w pewnej odległości od animatora sprawiają wrażenie, że poruszają się samodzielnie. Dystans pomiędzy animatorem a lalką sprawia, że ruch lalki odczytujemy jako autonomiczny, mówimy wtedy o wrażeniu „życia lalki”. Dyskretna obecność lub brak animatora (niewidoczny dla widza) potęguje tę iluzję, w którą tak łatwo i chętnie wierzymy. Nie dotyczy to oczywiście marionetek o rodowodzie ludowym, np. sycylijskich czy też czeskich marionetek, gdzie ruch bywa zamaszysty, groteskowy, wynikający z użycia krótkich drutów i nici.

Lalki prowadzone bezpośrednio lub na krótkich czempurytach to między innymi pacynki, jawarek czy lalki stolikowe. Bezpośredni impuls do uruchomienia lalki pochodzi z ręki animatora. Wówczas ruch lalek bywa bardziej ekspresyjny i precyzyjny.

Dystans czy bliski kontakt w prowadzeniu lalek ma istotny wpływ na możliwości modelowania zachowań lalkowych postaci. Wybór sposobu prowadzenia lalek może być znaczącą cechą w budowaniu koncepcji postaci scenicznej, a także koncepcji całego przedstawienia.

Skoro już mówimy o technikach lalkowych i o elementarnych zasadach uruchamiania lalek, należy również odnieść się do podstaw ich animacji.

W powszechnym rozumieniu animacja oznacza ożywienie martwej materii. Praktyka, jak zawsze, domaga się konkretów. Co to jest ta animacja? Jak należy ją rozumieć, a co najważniejsze: jak ją stosować? Korzystając ze swych doświadczeń i obserwacji, próbuję ze swojego, subiektywnego punktu widzenia

naszkicować w sposób ogólny podstawowe zasady animacji nie odnosząc się do konkretnych technik lalkowych. Przyjrzyjmy się temu zjawisku z perspektywy ruchu, rytmu i reakcji.

Ruch. Zakres ruchu lalki i jej możliwości motoryczne są determinowane konstrukcją, w jaką ona zostaje wyposażona. Mechanizmy wzbogacające ruch, system nici, różnego rodzaju czempuryty oraz sposób łączenia poszczególnych elementów lalki mają decydujący wpływ na zakres i możliwości jej poruszania się w przestrzeni scenicznej. Dotyczy to zarówno technik prowadzenia lalki na dystans, jak i w bliskim kontakcie. Jeśli chodzi o animowane przedmioty, czyste w formie, bez dodatkowych „ulepszeń” technicznych, to ich kształt w pewien sposób determinuje lub podpowiada ruch. Sposób poruszania przedmiotów bywa często zaskakujący i jest on często przejawem fantazji animatora. Natomiast funkcje użytkowe przedmiotu są w zasadzie ignorowane.

Pierwsza faza animacji to nauka przemieszczania się (chodzenia) oraz wykonywania najprostszych czynności i gestów. Te działania z lalką można określić jako działania w zakresie technicznym, gdzie motoryka lalki czy przedmiotu jest najistotniejszym elementem tej pierwszej fazy animacji.

Jest to faza „zerowa”, odnosząca się do zagadnienia ruchu. To z pozoru oczywiste spostrzeżenie dotyczy dość istotnego aspektu animacji, a mianowicie umiejętności wydobycia indywidualnego i niepowtarzalnego ruchu każdej lalki, przedmiotu czy innego artefaktu teatralnego. To pierwszy i ważny etap w późniejszym budowaniu „osobowości” naszego sztucznego bohatera.

Rytm. Można określić go jako „nerw” wszelkiej animacji. To rytm nadaje emocjonalny charakter zachowań animowanej

postaci. To poprzez rytm, który również kojarzony jest z pulsem (przyśpieszonym czy zwolnionym), widz odczytuje aktualny stan emocjonalny lalki, np. zdenerwowanie, zaciekawienie czy zamyślenie. Działanie w zmieniających rytmach podświadomie odwołuje się do naszych (ludzkich) odruchów i zachowań. Będzie to jednak zawsze imitacja działań człowieka, funkcjonująca w swym sztucznym, groteskowym wymiarze. To działanie nigdy nie będzie takie samo, lecz podobne i to podobieństwo pozwala nam śledzić i rozumieć postaci z *papier mâché*.

Drugim, niemal integralnym czynnikiem rytmu jest **pauza**, która pozwala wybrzmieć (nadać znaczenie) jakiejś fazie zdarzeń lub zachowań. Pauza ma bardzo ważną rolę i jest swoistą kropką zamykającą sekwencje mikrozdzień, po których możemy zacząć nowe działania, a więc jest również istotnym czynnikiem, który sprawia, że komunikaty płynące ze sceny są bardziej czytelne.

Reakcja to trzeci etap wchodzący w zakres podstaw animacji. Aby zaistniała reakcja, musi najpierw pojawić się impuls zewnętrzny wywołujący określoną reakcję (zachowanie) naszej scenicznej postaci. I tu powinniśmy się powołać na pewną ogólną zasadę dotyczącą animacji: lalka, podobnie jak aktor mim, nie „przeżywa” a pokazuje (uzewnętrznia) swe przeżycia i ujawnia je w ruchu, ponieważ jako forma plastyczna o określonym wyglądzie (twarz-maski lalki) jest dziełem pozbawionym jak każda rzeźba walorów mimicznych. Model biomechaniki Meyerholda¹⁰, w którym

¹⁰ „Istotą biomechaniki Meyerholda było przekonanie, że w pierwszej chwili człowiek reaguje ruchem na wszystkie bodźce, niezależnie od ich charakteru (wizualne czy akustyczne) i że w tym ruchu zawierają się wszystkie emocje i stany psychiczne człowieka, nie ma więc potrzeby, by aktor przeżywał na scenie swoje przeżycie, ważne

emocje i stany psychiczne są wyrażane przede wszystkim w fizycznych reakcjach, mógłby jak najbardziej korespondować z podstawową zasadą animacji, a mianowicie: lalka teatralna zawsze reaguje ruchem na wszystkie impulsy, niezależnie od ich rodzaju czy charakteru.

Dysponując wiedzą i podstawowymi umiejętnościami animacyjnymi z zakresu ruchu, rytmu i reakcji, można przystąpić do pracy nad „głosem”, który stwarza najwięcej kłopotów we współgraniu lalki i aktora. Jest to niesłychanie ważny element w tworzeniu pełnego (kompletnego) modelu lalkowej postaci scenicznej. Jakże często widz odnosi wrażenie, że głos lalki dochodzi z offu, jakby spoza niej. Najczęściej jest to błąd warsztatowy. Wówczas odnosimy wrażenie, że lalka jest poruszana w rytmie wypowiedzianych przez aktora słów, traci więc podmiotowość. I tu znowu należy się odwołać do pewnej zasady dotyczącej synchronizowania głosu (bez niepotrzebnych zniekształceń) aktora z ruchem lalki, tak aby widz odniósł wrażenie integralności głosu z działaniami lalki. Zasadą jest uznanie, że lalka teatralna (czy też przedmiot) najpierw reaguje ruchem, a potem głosem.

W pierwszej kolejności musi być impuls, który dociera do lalki, po którym następuje odpowiednia do niego reakcja, czyli rozpoznanie sytuacji, następnie działanie emocjonalne bądź komentarz słowny. Ujmując to prościej: bodziec – reakcja (rozpoznanie, działanie emocjonalne, słowo). Słowo powinno być spójne z towarzyszącym mu emocjonalnym ruchem czy gestem lalki.

Dzieje się tak z dwóch istotnych powodów: po pierwsze, ruch lalki powoduje, niemal automatycznie, przeniesienie na nią uwagi

widza. Ta zasada jest bardzo istotna, kiedy widz obserwuje dwie lalki prowadzące dialog. Można zastosować w lalkowym dialogu pewien schemat: postać X na słowo partnera Y reaguje ruchem, wyzwała w sobie emocje, które są impulsem do wypowiedzi słownej, a ta z kolei wyzwała reakcję u postaci Y. Ten schemat oddaje aktorską zasadę w grze lalką – „zareaguj, zanim powiesz”.

Po drugie, w przypadku lalek emocje układają się na ruch oznaczający np. strach, ciekawość czy rozbawienie, a to określa sposób działania i przydaje znaczenia słowom.

Konkludując, najpierw ruch, potem słowo, a nie odwrotnie, o czym już wyżej wspomniałem i ten wydawałoby się drobiazg decyduje o tym, czy „mówi” lalka, czy „mówi się” lalką. Wiązanie głosu aktora z działaniami lalki to ważki problem, zwłaszcza w wymiarze warsztatowym. Dla tego też organizuje się różnego rodzaju warsztaty lalkarskie, na których wiele uwagi poświęca się pracy nad słowem. Francuski aktor i lalkarz Alain Recoing na swych warsztatach tak oto odnosi się do tego zagadnienia:

Jeśli chodzi o interpretację tekstu, stosujemy technikę „frazowania”. Każda sekwencja tekstu: słowo, trzy słowa, zdanie lub więcej, wyraża się przez jeden lub kilka ruchów, których czas musi być doskonale synchronizowany z sekwencją wypowiedzianego tekstu. Te schematyczne ruchy muszą być oszczędne. Nie należy frazować każdej sylaby¹¹.

Powyższe spostrzeżenia, wynikające z tak obserwacji pracy różnych artystów teatru lalek, jak i moich praktycznych doświadczeń,

jest, by wyraził je w fizycznej reakcji”; Henryk Jurkowski, *Aktor w roli demiurga, Biomechanika*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, 2006, s. 145.

¹¹ Alain Recoing, *Relacje z lalką*, „Teatr Lalek” 2012, nr 1 (107), s. 43.

czeń, mogą być, w co wierzę, elementarną podstawą do pracy z aktorem lalkarzem dla początkującego reżysera lub dla amatorów – pasjonatów teatru lalek. Potencjalny reżyser teatru lalek, oprócz wrażliwości plastycznej, wyczucia przestrzeni, powinien choćby w stopniu podstawowym znać potencjał instrumentu, którym zamierza się posługiwać, a mianowicie lalki teatralnej. Scenograf podobnie, a oprócz tego powinien mieć fantazję i wyczucie współczesnej formy.

I to od nich i od ich woli, czyli reżysera i scenografa zależy, czy będą oni korzystać ze środków wyrazu teatru lalek, czy też obejdą się bez jakichkolwiek form plastycznych. Aktorom pozostaje jedynie podporządkować się ich wyborom.

Lalka teatralna

Twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione.

Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmujemy się trudu

powołania ich do życia na tę jedną chwilę¹².

Bruno Schulz

Lalka

Każda lalka jest formą rzeźbiarską, ale w rozumieniu współczesnej sztuki nie każda jest postrzegana jako dzieło sztuki. Przykładem tutaj są lalki do zabawy czy kolekcjonerskie. Ich twórca uważany jest raczej za uzdolnionego rzemieślnika niż artystę. Lalka i jej figuratywna trójwymiarowa forma plastyczna poprzez swą funkcję postrzegana jest jako przedmiot użytkowy czy też estetyczny w przeciwieństwie do rzeźby, która jest kreacją artystyczną. Lalka stworzona jest do zabawy, dzieło sztuki do kontemplacji.

Według Jurija Łotmana teoretyka literatury, istotnym czynnikiem w odbiorze tych obu trójwymiarowych form, rzeźby i lalki, jest audytorium.

Istnieją dwa rodzaje audytorium: „dorosłe” z jednej strony oraz „dziecięce”, „ludowe”, „archaiczne” z drugiej. [...] W pierwszym wypadku mamy do czynienia z odbiorem informacji, w drugim – z wytwarzaniem jej w trakcie zabawy. [...] Do sytuacji pierwszej przynależy posąg, do drugiej – lalka. Posąg należy oglądać – lalkę trzeba koniecznie dotykać, obracać w rękach. Posąg mieści w sobie ów wysoki świat sztuki, którego widz samodzielnie wytworzyć nie potrafi. Lalka wymaga nie kontemplacji cudzej myśli, lecz zabawy¹³.

Jednak najistotniejszą cechą i funkcją lalki jest stymulacja wyobraźni bawiących się nią i w gruncie rzeczy tylko w tym kontekście lalka jako zabawka spełnia swą podstawową rolę w emocjonalnym i kulturowym rozwoju dziecka.

Posąg to pośrednik, przekazujący nam cudzą twórczość, lalka – stymulator, prowokujący nas do twórczości; posąg wymaga powagi, lalka – zabawy. Ten szczególny charakter lalki wiąże się z faktem, że przedostając się do świata dorosłych, niesie ona z sobą wspomnienie świata dziecięcego, folklorystycznego, mitologicznego i zabawowego. Czyni to lalkę nie przypadkowym, lecz niezbędnym składnikiem jakiegokolwiek dojrzałej cywilizacji „dorosłej”¹⁴.

¹² Bruno Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*, [w:] *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydą*, WL, Kraków 1978.

¹³ Jurij Łotman, *Lalki w systemie kultury*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1978, nr 6 (42), s. 47.

¹⁴ Tamże, s. 48.

Jak zauważa Radosław Muniak, filozof, „zabawka jest pierwszym zetknięciem człowieka ze światem sztuki”¹⁵.

Lalka w ogólnym pojęciu jest odbierana przede wszystkim jako produkt masowy, mający spełniać określone zadanie społeczne, a więc wychowanie poprzez zabawę. Może pełnić też inne funkcje i być nie tylko zabawką.

We współczesnej sztuce sięgają po nią artyści plastycy, traktując ją jako obiekt (*ready-made*) w różnego rodzaju asamblażach (Hans Bellmer, Władysław Hasior czy Marek Piasecki), w teatrze zaś często pojawiała się między innymi w inscenizacjach Józefa Szajny. Stała się więc substytutem aktora filmu animowanego oraz teatralnego. Wykorzystuje się ją również jako istotny element w przemyśle reklamowym.

Lalka teatralna

Co rozumiemy pod pojęciem „lalka teatralna”? Jakie warunki lub cechy powinien spełniać nasz artefakt, by można było go określić mianem lalki teatralnej? Dla wielu lalkarzy to pojęcie nie zawęża się do specjalnie zaprojektowanej figury, lecz może odnosić się do innych przedmiotów, które mogą wypełniać funkcje postaci scenicznej. „Być lalką» oznacza dla wielu «być materiałem przekształconym» w postać sceniczną”¹⁶.

Wszystkie rzeczy materialne, plastyczne lub gotowe przedmioty (*ready-made*), których użyjemy w spektaklu w charakterze lalki do określonych działań, są znakiem postaci scenicznej, są lalką teatralną we wszystkich jej wariantach. Jej sens artystyczny wyraża się

w działaniu scenicznym realizowanym przez aktora animatora. Lalki mają różne kształty, poczynawszy od form figuratywnych po formy abstrakcyjne. Do tej ostatniej kategorii można zaliczyć również przedmioty, które nie mają funkcji użytkowych, np. kawałki korzeni znalezione na plaży. Nie każdy przedmiot może być potencjalnym „kandydatem” na postać sceniczną. Zazwyczaj decydują o tym przedmioty plastyczne, takie jak kształt, materiał, faktura, kolor itp. Przedmiot powinien mieć to coś, co pobudza wyobraźnię, ma zapisaną jakąś historię (np. zużycie), prowokuje całą sferę skojarzeń.

Każda lalka teatralna ma zakodowany indywidualny zakres możliwości ruchowych wynikający z jej konstrukcji i kształtu, a to składa się na indywidualne cechy poszczególnych odmian lalek teatralnych.

Fenomen lalki teatralnej opisuje w intrygujący sposób Jurij Łotman:

Dlatego też, jeśli żywy aktor gra człowieka, to kukielka na scenie gra aktora. Staje się przedstawieniem przedstawienia. Ta poetyka podwójności obnaża umowność, czyni przedmiotem przedstawianym również sam język sztuki. [...] Teatr kukielkowy obnaża w teatrze teatralność¹⁷.

Zenobiusz Strzelecki dostrzega w teatrze lalek przede wszystkim niezaprzeczalny artystyczny potencjał teatru:

Teatr lalek można uważać za teatr najbardziej plastyczny, komponowany, artystyczny, bo w zasadzie nie występuje w nim autentyczny człowiek z naturali-

¹⁵ Radosław Filip Muniak, *Efekt lalki – lalka jako obraz i rzecz*, Universitas, Kraków 2010, s. 146.

¹⁶ Henryk Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek. Na drodze ku teatrowi przedmiotu*, Polunima, Łódź 1993, s. 159.

¹⁷ Jurij Łotman, *Lalki w systemie kultury*, dz. cyt., s. 51.

stycznym ruchem, lecz stworzona przez artystę lalką, syntetycznie określająca postać swoją formą, gestem, ruchem. Mamy więc tu do czynienia z jakąś transpozycją artystyczną zastępującą autentyk – a to jest warunkiem każdej sztuki, plastycznej przede wszystkim¹⁸.

Poprzez analogię do teatru aktorskiego, lalka teatralna na ogół określana jest przez teoretyków teatru jako substytut aktora teatralnego, czyli zamiast aktora na scenie występuje lalka. Funkcjonując na scenie, lalka ma podobne zadania jak aktor dramatyczny. Są to jednak dwie odrębne rzeczywistości sceniczne. Lalka to sfera iluzji, aktor – sfera rzeczywistości. Warto podkreślić, że lalka teatralna na ogół jest traktowana (zwłaszcza przez plastyków) jako autonomiczne dzieło sztuki, zawierające indywidualne cechy stylu konkretnego artysty oraz walory estetyczne i poznawcze. „Lalki to rzeźby, które porusza aktor. Są dziełami sztuki, więc muszą prowokować pytania, budzić emocje”¹⁹.

Z punktu widzenia aktora, lalka teatralna nie może być ercem postaci scenicznej i na ogół przez lalkarzy nie jest tak postrzegana.

Jest to środek ekspresji teatralnej reprezentujący tylko i wyłącznie postać sceniczną, która działa z woli aktora i istotne jest, by w praktyce teatralnej ów środek nie oznaczał czegoś, co z łatwością można wymienić lub zastąpić człowiekiem bez konsekwencji dla spójności dramaturgicznej spektaklu, jak i klarowności przyjętej konwencji.

Tu warto się odnieść do panującego wśród niektórych twórców teatru lalek dość powszechnego poglądu, dotyczącego istniejących we współczesnym teatrze specyficznych relacji pomiędzy aktorem a lalką. Odnosi się on mianowicie do współpracy aktora z lalką w jawnej animacji.

Aktor jednak często pozostaje zupełnie widoczny dla widzów i wtedy jego mimika, wyraz całego ciała wzmacnia wyrazistość lalki. Oba te znaki (aktor i lalka) odbierane są łącznie jako znak danej postaci i nie ma tu mowy o jakimś rozdźwięku, czy pozbawieniu lalki jej iluzyjności²⁰.

Powyższy punkt widzenia dotyczy bardzo istotnego, na pozór błahego problemu: czy aktor poprzez swoją ekspresję może w jakimś stopniu wzbogacić „duchowo” bądź w jakiś inny sposób „uzupełnić” wyrazistość lalki-rzeźby? Nie sądzę. Jeśli aktor z lalką w swych działaniach scenicznych zbyt natrączywie akcentuje swoją obecność, to ta sytuacja powoduje dwoistość w odbiorze postaci, wprowadzając chaos i niezrozumienie, kto jest kim. Czy lalka jest głównym nośnikiem treści przedstawienia, czy człowiek? Aktor swą mimiką, ekspresją ciała przede wszystkim przenosi uwagę widza z lalki na siebie. Lalka w tym starciu nie ma szans. Traci swą i tak umowną podmiotowość i staje się przedmiotem lub tylko rekwizytem w rękach aktora. Aktor w tym układzie pozostaje sobą, to znaczy jawną i odrębną od lalki postacią sceniczną. Należałoby więc rozstrzygnąć zasadność użycia lalki przez aktora. I to rozstrzygnięcie jest zawsze po stronie reży-

¹⁸ Zenobiusz Strzelecki, *Plastyka teatru lalek*, [w:] tenże, *Polska plastyka teatralna*, PIW, Warszawa 1963, s. 539.

¹⁹ Jadwiga Mydlarska-Kowal, *Scenograf w teatrze lalek*, wykład w PWST w Krakowie filia we Wrocławiu, 2008.

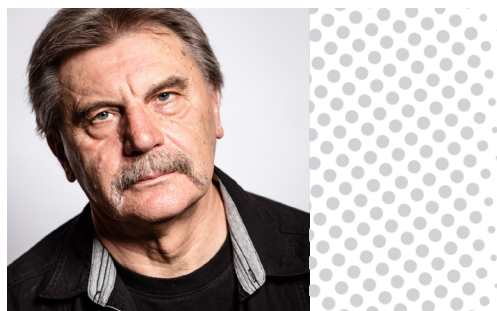
²⁰ Beata Pejcz, *Problem semiotycznego opisu przedstawienia w teatrze lalek*, „Studia o sztuce dla dziecka” 1987, z. 1, s. 59-65.

sera. Może wskazana byłaby powściągliwość w eksponowaniu własnej osoby, mistrza *nin-gyo joruri*, co oznaczałoby przeniesienie na lalkę całej swojej „aktorskiej” ekspresji, uzasadniając w ten sposób jej użycie.

Utożsamianie się aktora z lalką wydaje się bardziej naturalną postawą, sprzyjającą ich równoprawnemu współlistnieniu w ramach spektaklu.

Ważne, by mieć emocjonalny stosunek do kreowanej lalkowej postaci i do dotyczących jej zdarzeń dramatu. Nie graj sobą, graj lalką; jeżeli sięgasz po nią, to oddaj jej głos lub z niej zrezygnuj.

Konkludując, lalka teatralna nie potrzebuje ani „wsparcia”, ani „wyręczenia” w swych działaniach scenicznych, tylko świadomego i rzetelnego współuczestnictwa reżysera oraz aktora lalkarza w kreowaniu jej podmiotowości.



Prof. Aleksander Maksymiak – aktor, reżyser, scenograf teatru lalek. W latach 1980-2007 związany był z Wrocławskim Teatrem Lalek (2002-2007 dyrektor naczelny i artystyczny WTL). Pomysłodawca i aktywny uczestnik tworzenia specjalizacji Reżyseria Teatru Lalek przy Reżyserii Dramatu PWST (obecnie AST) w Krakowie filia we Wrocławiu (2006). W latach 2006-2012 kierownik specjalizacji. Zdobywca wielu nagród teatralnych, m.in. Złota Pacynka (1987), II nagroda za reżyserię widowiska *Szkice z Becketta* na Opolskim Festiwalu Teatrów Lalek, Grand Prix za przedstawienie *Ostatnia ucieczka* na 14. Międzynarodowych Toruńskich Spotkaniach Teatrów Lalek.

Warsztaty głosowo-dykcyjne z elementami występów publicznych dla osób pracujących głosem jako przykład profitującego wykorzystania wiedzy i umiejętności pracowników AST

IZABELA JEŻOWSKA

Pomysł zorganizowania warsztatów dla osób pracujących głosem pojawił się w moich planach w 2013 roku, kiedy pisałam pracę dyplomową na studiach podyplomowych „Menedżer projektu badawczo-rozwojowego” w Wyższej Szkole Bankowej. Moje studium wykonalności projektu dotyczyło warsztatów głosowo-dykcyjnych dla wykładowców wrocławskich szkół wyższych. Było zwieńczeniem badań o dużym znaczeniu społecznym, przede wszystkim w zakresie ochrony zdrowia i zapobiegania chorobom zawodowym. Sporą część mojej grupy badawczej stanowili inni studenci wspomnianych studiów podyplomowych, zorganizowanych właśnie dla pracowników naukowo-dydaktycznych wyższych uczelni (powyżej stopnia doktora). Obserwacja ich sposobu wystawiania się i wsłuchiwanie się w brzmienie ich głosu (z uwzględnieniem barwy, natężenia, ale także dykcji i artykulacji) nasunęła mi pomysł na pracę dyplomową, a wyniki ankiety, przeprowadzonej między innymi wśród nich, utwierdziły mnie w przekonaniu o słuszności mojego pomysłu.

Praca dyplomowa została oceniona bardzo dobrze (jako jedna z najlepszych na roku, mimo że jako jedyna reprezentowała dziedzinę artystyczną), ale jednak była wciąż jedynie projektem w dosłownym znaczeniu tego słowa.

Owszem, po podsumowaniu wyników badań ponad wszelką wątpliwość dostrzegałam potrzebę zorganizowania takich warsztatów, ale jawiły się one w moim wyobrażeniu jako coś, co może nastąpić w przyszłości, i raczej przy współorganizacji Polskiego Stowarzyszenia Pedagogów Śpiewu, w którego zarządzie wówczas jeszcze aktywnie działałam. Po dwóch latach doprowadziłam do ich realizacji w mojej uczelni – Akademii Sztuk Teatralnych we Wrocławiu, przy nieocenionej pomocy pani kanclerz Katarzyny Kostenko. Do przeprowadzenia warsztatów zaprosiłam również trójkę specjalistów: logopedę i dwójkę aktorów. Warsztaty odbyły się w dniach 15-18 września 2015 roku.

Pracownicy naukowo-dydaktyczni Wydziału Łalkarskiego dysponują unikatową wiedzą i umiejętnościami z zakresu posługiwania się

głosem jako narzędziem pracy. Wiedza ta opiera się na teorii, a przede wszystkim na doświadczeniu i własnej pracy badawczej. To zbyt wielkie atuty, by ich nie wykorzystywać poza przekazywaniem tej wiedzy i umiejętności studentom.

Warsztaty trwały cztery dni (24 godziny lekcyjne), w salach AST we Wrocławiu przy ulicy Braniborskiej 59, i składały się z trzech bloków zajęć:

1. Impostacja i higiena głosu wraz z technikami opanowania tremy.
2. Dykcja i korekcja wymowy.
3. Wystąpienia publiczne (mowa ciała, praca z mikrofonem).

Ponieważ zależało nam na najbardziej efektywnej pracy z każdym uczestnikiem, a więc na indywidualizacji tej pracy, ustaliliśmy, że w jednej grupie może być maksymalnie dziesięć osób.

Warsztaty prowadzili specjaliści z poszczególnych dziedzin:

1. Dr hab. Izabela Jeżowska (profesor nadzwyczajny AST, wykładowca PAN, śpiewaczka, specjalista w zakresie emisji i impostacji głosu, autorka metody wyzwalania głosu poprzez ruch);

2. Mgr Małgorzata Król (wówczas aktorka Teatru Białego w Bielsku-Białej, dyplomowany logopeda, specjalista zaburzeń mowy, trener rozwoju osobistego w dziedzinie logopedii artystycznej);

3. Dr hab. Aneta Głuch-Klucznik (dzienkan Wydziału Lalkarskiego AST, aktorka Wrocławskiego Teatru Lalek, reżyser animacji i działań plastycznych); dr hab. Krzysztof Grębski (wówczas profesor nadzwyczajny PWST i ówczesny prodziekan Wydziału Lalkarskiego, aktor i reżyser teatralny, radiowy i telewizyjny, związany z Wrocławskim Teatrem Lalek, lektor radiowy i aktor dubbingowy).

Skład kadry był przemyślany i dobrany na podstawie kompetencji – każdy z prowadzących w inny sposób pomagał uczestnikom, którzy chcieli poprawić swoje warunki głosowe nie tylko ze względu na swój zawód. Pozytywne jest to, że w społeczeństwie rośnie świadomość wpływu jakości mowy na sukcesy w pracy, i że coraz więcej osób zauważa u siebie obszary rozwojowe, które można poprawić przez udział w tego typu warsztatach i kursach.

Od ponad siedmiu lat jestem wykładowcą w Polskiej Akademii Nauk, w Instytucie Badań Literackich w Warszawie, gdzie prowadzę warsztat dykcyjno-głosowy w ramach Kursu Retoryki Praktycznej. Na kursy PAN z całą pewnością zapisuje się więcej chętnych, są to ludzie z całej Polski, niejednokrotnie z odległych części kraju, którzy w swoich miastach nie mogli znaleźć podobnej oferty.

Ze strony Kursu Retoryki Praktycznej¹:

„Zajęcia mają charakter interdyscyplinarny. Prowadzą je specjaliści z różnych dziedzin humanistyki i nauk społecznych, teoretycy i praktycy, wykładowcy uniwersyteccy, dziennikarze, publicyści, psycholog, aktor. Specjaliści od pięknego i – co najważniejsze – skutecznego posługiwania się słowem”.

Z wykształcenia jestem śpiewaczką operową, po wydziale wokalnno-aktorskim, a więc zagadnienia związane z mową nie są mi obce. Od najmłodszych lat zwracałam uwagę na sposób wysławiania się, dykcję i barwę głosu u siebie i innych.

Jeśli chodzi o odbiorców kursu w PAN, to kiedyś w opisie były wymienione zawody, dla których posługiwanie się głosem jest szczególnie istotne, dzisiaj jest jedynie tabelka z informacją, że kurs adresowany jest do wszystkich, którzy

¹ <http://ibl.waw.pl/pl/edukacja/kursy/kurs-retoryki-praktycznej-i-krytyki>

chcieliby osiąść lub udoskonalić takie umiejętności, jak (m.in.): przemawianie publiczne, precyzyjne i poprawne wyrażanie myśli, posługiwanie się mową ciała, prowadzenie debat. Istotna jest wzmianka, że „starannie przygotowany program uwzględnia także trening dykcyjno-głosowy”.

Dawniej utarło się mówić, że zawody, wykorzystujące intensywnie głos, to: śpiewak, piosenkarz, aktor, nauczyciel/wykładowca, sędzia/prawnik, ksiądz, prezenter/dziennikarz radiowy/telewizyjny, czasem polityk.

Ale głos ma też niebagatelne znaczenie w zawodach częściej spotykanych, uważanych za bardziej „przeciętne”, jak: telefonista/telemarketer, przewodnik turystyczny, steward/stewardessa, sprzedawca, kelner/barman, żołnierz, policjant, robotnik np. wysokościowy, urzędnik, lekarz, pielęgniarka/pielęgniarka.

W obecnych czasach ponad 90% zawodów stosuje komunikację słowną (werbalną), a jeszcze więcej procent używa głosu.

Warto zatrzymać się na chwilę przy słowie „głos”.

Głos według definicji: „dźwięk, mowa, śpiew wydawany przez istoty żyjące”.

Skupię się na głosie ludzkim.

Głos ludzki: wibracje wytwarzane przez struny głosowe człowieka (dźwięki o określonej częstotliwości).

Miałam niegdyś wystąpienie, w którym pokusiłam się o zebranie wszystkich związków frazeologicznych i przysłów ze słowem „głos” (głos serca, głos rozsądku, głos sumienia, głos wołającego na puszczy, głos synogarlicy, „dzieci i ryby głosu nie mają”, „oddąć głos” i wiele, wiele innych). Ale tu skoncentruję się na praktycznych cechach głosu.

Najpierw jednak małe wtrącenie – coś, o czym wspominam we wszystkich swoich referatach (dla lepszego zakotwiczenia).

Bardzo często spotykam się ze sformulowaniem, że głos jest instrumentem: „Głos ludzki to najdoskonalszy instrument...”, „Głos ludzki to instrument dęty...”, „Głos jako instrument...”.

Otóż **głos nie jest instrumentem!** Głos jest dźwiękiem instrumentu, a instrumentem jest całe ciało. Oczywiście, na czele z aparatem oddechowym, narządem mowy, ale także z całym zestawem rezonatorów, a więc praktycznie cały człowiek jest instrumentem, a jego produktem jest dźwięk – głos ludzki. Tak powielane cytaty sprawiają, że błędne zdanie staje się powtarzanym frazesem, przyjmowanym jako mądrość. Apeluję więc, aby nie używać skojarzenia „głos = instrument”. Owszem, można głos traktować instrumentalnie, ale to już szczegóły z zakresu teorii i praktyki wykonawczej, cech stylu kompozytorskiego i innych zagadnień muzycznych, ale głos instrumentem nie jest.

Głos ludzki wyróżnia się cechami osobniczymi. Podstawowe cechy osobnicze głosu, z których nie wszyscy zdają sobie sprawę, przyjmując głos jako produkt gotowy, otrzymany z natury, ale jednorodny, to:

- barwa (jasna/ciemna, uboga/bogata w alikwoty)
- wolumen (głośność, siła)
- nośność (możliwość docierania na odległość)
- klarowność (czystość)
- wysokość (*tessitura*)
- skala (rozpiętość)
- elastyczność (modulacja)
- ton (charakter emocji)

Chciałabym na chwilę zatrzymać się przy użytym przed chwilą sformułowaniu „otrzymany z natury” – skoro otrzymany, to czy oznacza to, że nic z nim nie powinno się robić? Absolutnie nie. Głosu nie można zmienić całkowicie, dlatego nie można słu-

chać samowolnych „trenerów głosu”, którzy ogłaszają się, że potrafią zmienić czyjś głos. Gdyby dążyli do całkowitej zmiany, wiązałoby się to zapewne z problemami ze strunami (fałdami, więzadłami) głosowymi w przyszłości. Każde mówienie niezgodne ze swoją osobniczą, optymalną średnicą głosu i każde zbyt duże odchylenie od warunków pierwotnych jest niebezpieczne dla higieny i zdrowia aparatu głosowego. Pedagog, specjalista od kształcenia głosu może jedynie poprawić, podkreślić, uwypuklić te cechy głosu, które są dobre, prawidłowe, estetyczne, miłe dla ucha słuchacza, a przy tym zdrowe i bezpieczne, zaś tzw. obszary rozwojowe powinien poprawić, naprawić, przekształcić.

Czy warto? W grupie badanych przeze mnie w 2013 roku nauczycieli akademickich, jakiś procent miał na studiach pedagogicznych zajęcia z emisji głosu – były one w różny sposób prowadzone, ale były. Natomiast warto zauważyć również podgrupę nauczycieli – mianowicie wykładowców uczelnianych, którzy nierzadko zostali na uczelniach po studiach w celach naukowych, zaś dydaktyka doszła jako niezbędny dodatek. W ankiecie wzięło udział 60 pracowników naukowo-dydaktycznych szkół wyższych Wrocławia, z czego 48 osób (80%) widziało zasadność organizacji warsztatów głosowo-dykcyjnych, zaś 12 osób (20%) nie widziało potrzeby udziału w takich warsztatach. Ten ogólny, najważniejszy dla badania wynik ankiety potwierdził moje przypuszczenia. Jedno z najważniejszych pytań ankiety dotyczyło zaobserwowanych u siebie niekorzystnych objawów w wyniku długotrwałego wysiłku głosowego, i tak aż 40 osób (66,7%) zauważyło suchość w gardle, aż 36 osób (60%) zakreśliło ogólny dyskomfort spowodowany zmęczeniem głosu, aż 35 osób (58,3%) wymieniło chrypkę, aż

31 osób (51,7%) zaznaczyło częste odchrząkiwanie, a 27 osób (45%) miało uczucie drapania w gardle. Pozostałe objawy to: sporadyczne zaniki głosu (przerywanie ciągłości fonacji) – 22 osoby (36,7%), ból gardła – 20 osób (33,3%), całkowity zanik głosu – 5 osób (8,3%), zaś 8 ankietowanych (13,3%) zaznaczyło możliwość „inne”, gdzie wymieniono takie objawy, jak: skrzekliwość głosu, nosowanie, uczucie dławienia, kluchy w gardle, napływanie wydzieliny z nosa do gardła, zmęczenie żuchwy powodujące ból, czy obniżenie głosu. Jedna osoba napisała: „nie chce mi się wtedy rozmawiać”, a inna – „ciężej mi się mówi”. Zdziwiło mnie, że zaledwie u trzech respondentów (5%) nie występowały żadne niepokojące objawy. Zaledwie 7% respondentów w ogóle nie odczuwała przed wystąpieniami (wykładami, referatami) tremy, przy czym u większości (35 osób, czyli 58,3%) trema wywierała niekorzystny wpływ na jakość głosu podczas wystąpienia.

Dlatego też na warsztatach w AST jednym z podstawowych zagadnień związanych z higieną głosu była kwestia tremy – walka z jej niekorzystnymi (fizjologicznymi i psychologicznymi) objawami oraz metody przeobrażania tremy paralizującej w tremer mobilizującą.

Częściowo – choć nie w takim stopniu jak na zajęciach ze studentami Akademii Sztuk Teatralnych – w prowadzonym przeze mnie bloku warsztatowym stosowałam autorską metodę „KinEmission” opartą na projekcie badawczym „Wyzwalanie głosu przez ruch”. Jest to nowatorska metoda opierająca się na wykorzystaniu ćwiczeń fizycznych i przyrządów gimnastycznych (chusty do aerial jogi, obciążniki, skakanki, bosu, ekspanderów gumowych) do pracy nad emisją głosu. Ta metoda z pogranicza kultury słowa i kultury fizycznej powstała w ścisłej współpracy z fizjo-

terapeutą, mgrem Sławomirem Chomiakiem z wrocławskiej AWF). Zagadnienia związane z głosem, impostacją, emisją są istotną częścią prac badawczych na Wydziale Lalkarskim. Warsztaty głosowo-dykcyjne dla osób pracujących głosem nie miały jedynie charakteru dydaktycznego, zastosowano w nich wyniki badań o dużym znaczeniu społecznym, przede wszystkim w zakresie ochrony zdrowia i zapobiegania tzw. chorobom zawodowym osób pracujących głosem (zawsze podkreślałam, że świadomość głosu i umiejętne posługiwanie się nim jest kluczowe w zachowaniu zdrowia osób posługujących się nim zawodowo).

Po zakończeniu warsztatów w AST wśród uczestników przeprowadzono badanie ewaluacyjne. Jego wyniki także dowodzą słuszności organizacji warsztatów, a nie będzie przesadą stwierdzenie, że lepsze posługiwanie się głosem pracowników jakiejkolwiek instytucji, znacząco poprawia stan ich zdrowia, co wpływa na ich lepszą wydajność w pracy.

Niewątpliwa jest zależność między sposobem mówienia a osiąganiem sukcesów zawodowych. Oprócz kursu w PAN i zrealizowanych warsztatów w AST, organizując podobne przedsięwzięcia dla zainteresowanych grup oraz indywidualnie, ale jestem również zapraszana przez instytucje i stowarzyszenia: Wenusjanki (kobiety sukcesu i przedsiębiorczości), Akademia Sztuk Pięknych (studia podyplomowe „Mediacja sztuki współczesnej”, Wyższa Szkoła Bankowa (kierunek logistyka). Jako ciekawostkę podam również przeprowadzenie warsztatów głosowo-dykcyjnych w Zakładzie Karnym w Wołowie². Była

to moja własna inicjatywa, której pomysł zrodził się po wcześniejszym koncercie studentów szkoły teatralnej w tamtejszym więzieniu³. Dowiedziałam się wówczas, że osadzeni mają własną telewizję Więzienna 6 oraz własny teatr więzienny Ars Vitae. Teatr ten przygotowuje spektakle (m.in. lalkowe!) również dla dzieci osadzonych. Pomyślałam, że warto pomóc tym przedsięwzięciom, aby poprawić jakość mowy w relacjach telewizyjnych i przedstawieniach teatralnych.

Od lat staram się pomagać w poprawie warunków głosowych i w posługiwaniu się językiem mówionym. Zależy mi, aby jak najwięcej ludzi zrozumiało istotność poprawności językowej, jak i zdrowotne korzyści operowania głosem. Niestety pędząca za ułatwianiem sobie życia współczesność i coraz bardziej skomputeryzowana i nastawiona na obrazkową wirtualną konsumpcję nowoczesność przejawiają się postępującą niechlujnością mowy, ubóstwem języka, niepoprawnością językową, sztampowością czy zaśmiecaniem języka wyrazami obcymi. A przecież kulturalna wymowa powinna być wzorem nobilitacji społecznej, zaś sprawność językowa – dowodem na inteligencję.

Kto, jeśli nie my, aktorzy, śpiewacy, wykładowcy akademicki związani z teatrem, miałby pomagać w poprawnym posługiwaniu się głosem i słowem osobom, które tego potrzebują? Niewątpliwie istnieje nisza, i nasze środowisko akademicko-teatralne powinno wykorzystać wiedzę i umiejętności pracowników uczelni, kształcących przyszłych aktorów. Mamy kompetencje – wykorzystajmy je w pełni, tak by zyskało społeczeństwo, ale i uczelnia.

² <https://www.sw.gov.pl/aktualnosc/zaklad-karny-w-wolowie-warsztaty-teatralne-ars-vitae>

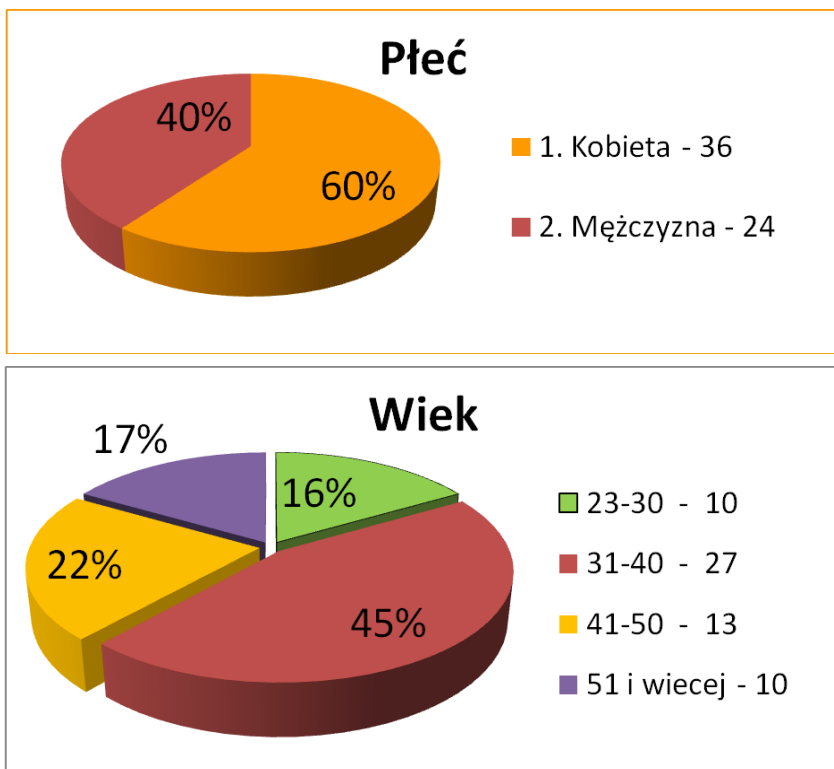
³ <https://www.sw.gov.pl/aktualnosc/zaklad-karny-w-wolowie-spektakl-muzyczny-pt-cafe-de-moll>

ANEKS:

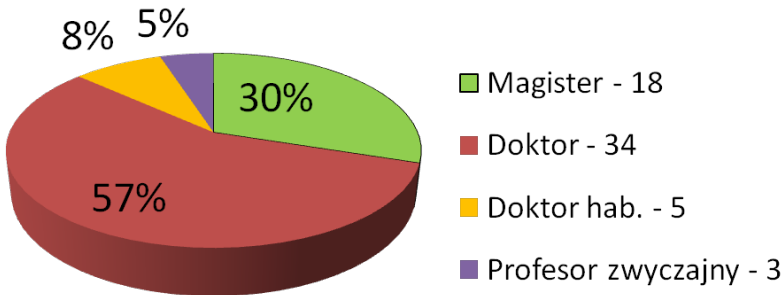
Szczegółowe wyniki ankiety, przeprowadzonej w 2013 roku na potrzeby Studium Wykonalności Projektu – najważniejsze wyniki oraz wnioski:

W ankiecie wzięło udział 60 pracowników naukowo-dydaktycznych szkół wyższych Wrocławia. Ogólny, najważniejszy dla badania wynik ankiety potwierdza przypuszczenia autorki projektu: 48 osób (80%) widzi zasadność organizacji warsztatów głosowo-dykcyjnych, zaś 12 osób (20%) nie widzi potrzeby udziału w takich warsztatach.

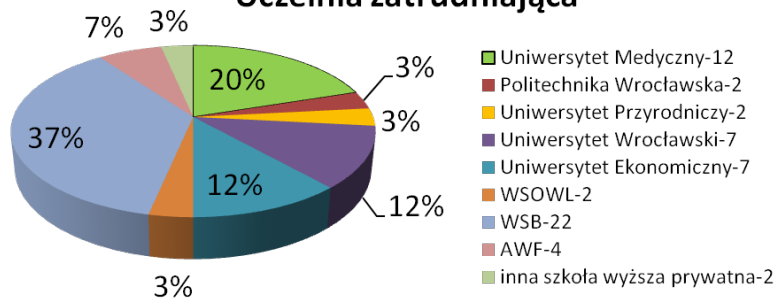
Na pytania odpowiedziało 36 kobiet (60% ankietowanych) i 24 mężczyzn (40% wszystkich respondentów). Największą grupę stanowią osoby w wieku 31-40 lat (45% wszystkich ankietowanych), zaś jeśli chodzi o tytuł naukowy – w większości są doktorzy (34 osoby, czyli 57%). Najwięcej ankietowanych to dydaktycy Wyższej Szkoły Bankowej (22 osoby, czyli prawie 37%), na drugim miejscu jest Uniwersytet Medyczny (12 osób = 20%), na trzecim – Uniwersytet Ekonomiczny i Uniwersytet Wrocławski (po 7 osób = 11,7%).



Tytuł naukowy

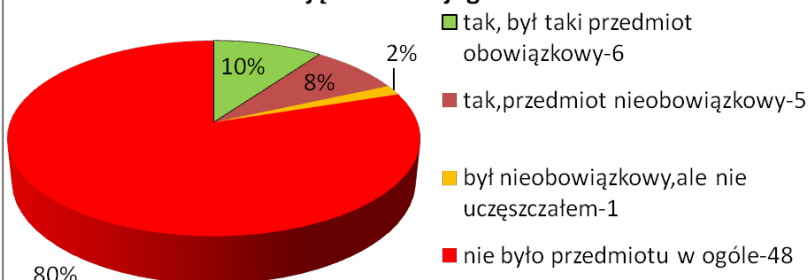


Uczelnia zatrudniająca



Aż 80% ankietowanych (48 osób) nie miało na studiach przedmiotu „emisja głosu”, 49 osób nie uczęszczało na ten przedmiot (u jednej osoby był taki przedmiot fakultatywny, ale go nie wybrała) – to bardzo znamieny wynik, w większości potwierdzający brak podstawowej wiedzy na temat prawidłowego posługiwania się głosem (zdobytej na studiach, gdyż nikły procent ankietowanych miał do czynienia np. z nauką śpiewu (w szkole muzycznej, na warsztatach, w chórze lub w domu kultury).

Czy w okresie studiów uczęszczał/-a Pani/Pan na zajęcia z emisji głosu ?



Jedno z najważniejszych pytań ankiety dotyczyło zaobserwowanych u siebie niekorzystnych objawów w wyniku długotrwałego wysiłku głosowego, i tak aż 40 osób (66,7%) zauważyło suchość w gardle, aż 36 osób (60%) zakreśliło ogólny dyskomfort spowodowany zmęczeniem głosu, aż 35 osób (58,3%) wymieniło chrypkę, aż 31 osób (51,7%) zaznaczyło częste odchrząkiwanie, a 27 osób (45%) ma uczucie drapania w gardle. Pozostałe objawy to: sporadyczne zaniki głosu (przerywanie ciągłości fonacji) – 22 osoby (36,7%), ból gardła – 20 osób (33,3%), całkowity zanik głosu – 5 osób (8,3%), zaś 8 (ośmiu) ankietowanych (13,3%) zaznaczyło możliwość „inne”, gdzie wymieniono takie objawy jak: skrzekliwość głosu, nosowanie, uczucie dławienia, kluchy w gardle, napływanie wydzieliny z nosa do gardła, zmęczenie żuchwy, powodujące ból, czy obniżenie głosu. Jedna osoba napisała: „nie chce mi się wtedy rozmawiać”, a inna – „ciężej mi się mówi”.

Zaledwie u trzech respondentów (5%) nie występują żadne niepokojące objawy.

Lp.	objaw	liczba osób	procent całości	średni stopień nasilenia (w skali 1-5)*
1.	chrypka	35	58,3 %	3,1
2.	suchość w gardle	40	66,7 %	3,2
3.	uczucie drapania w gardle	27	45 %	2,6
4.	częste odchrząkiwanie	31	51,7 %	3,3
5.	ból gardła	20	33,3 %	2,6
6.	sporadyczne zaniki głosu	22	36,7 %	2,3
7.	całkowity zanik głosu	5	8,3 %	1,2
8.	ogólny dyskomfort, zmęczenie	36	60 %	3,6
9.	inne	8	13,3 %	3,5
10.	brak niepokojących objawów	3	5 %	-

* – stopień nasilenia obliczony szacunkowo, ponieważ nie wszyscy ankietowani, którzy zaznaczyli dany objaw, określili jego stopień nasilenia

Zaledwie 7% respondentów w ogóle nie odczuwa przed wystąpieniami (wykładami, referatami) tremy, przy czym u większości (35 osób = 58,3%) trema wywiera niekorzystny wpływ na jakość głosu podczas wystąpienia.

Na warsztatach jednym z podstawowych zagadnień związanych z higieną głosu jest kwestia tremy – walka z jej niekorzystnymi (fizjologicznymi i psychologicznymi) objawami oraz metody przeobrażania tremy paraliżującej w tremę mobilizującą.



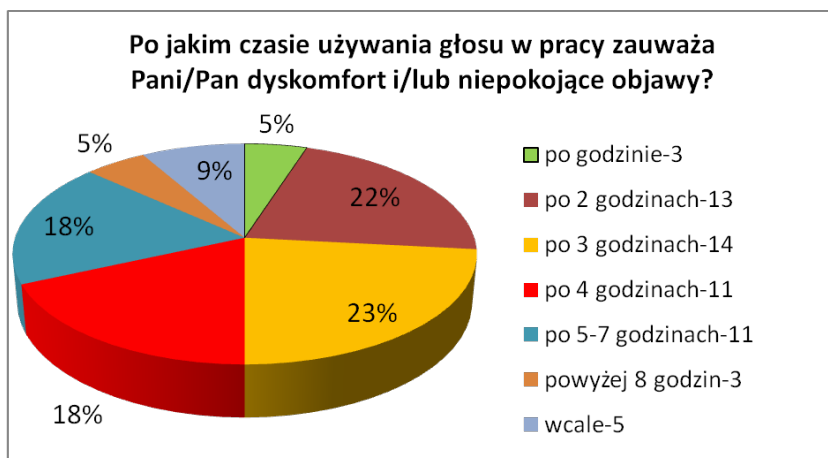
Stanowczą większość – 53 osoby (88,3% ankietowanych) przed wystąpieniem wymagającym sporego wysiłku głosowego nie stosuje jakichkolwiek technik relaksacyjnych, ćwiczeń fizycznych, ani rozgrzewki aparatu głosowego. Podczas warsztatów, a konkretnie części poświęconej technikom rozluźniania ciała i usuwania napięć i naprężeń z organizmu, prowadzonej z fizjoterapeutą, uczestnicy będą mogli nauczyć się tych metod oraz wykształcić w sobie nawyk przeprowadzania rozgrzewki przed wystąpieniem.



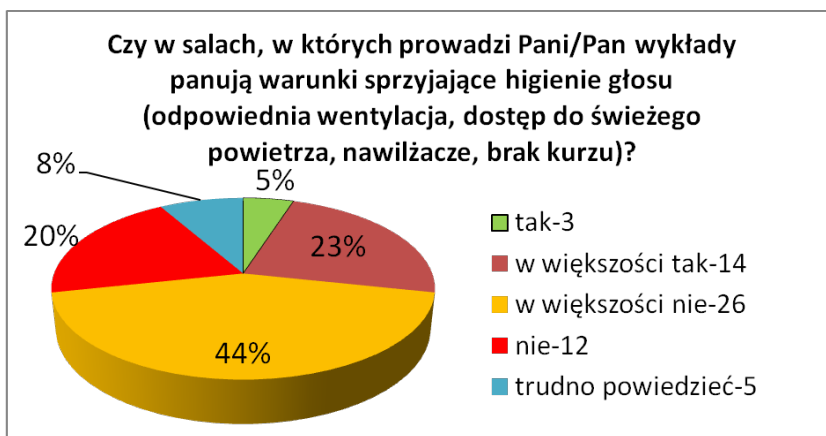
Wysiłek głosowy w ciągu dnia u ankietowanych to spore wyzwanie – 27 osób używa głosu zawodowo przez 4-7 godzin, tyle samo przez 1-3 godzin (po 45%), przez 8 godzin i więcej mówi 6 respondentów (10%).



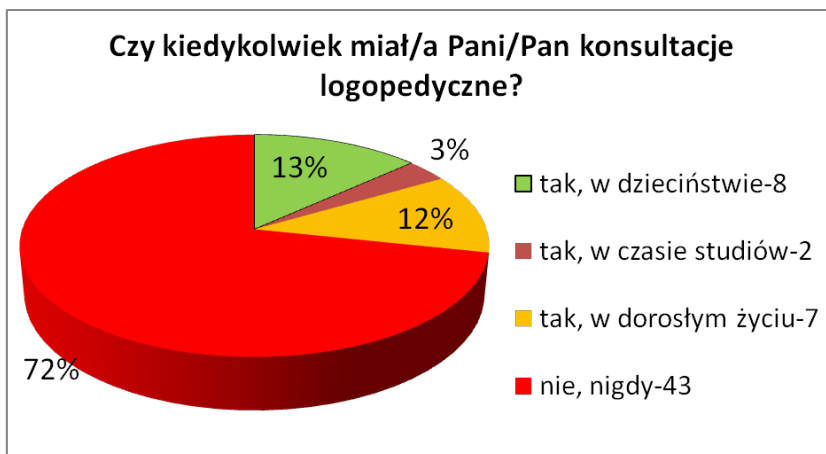
Najwięcej ankietowanych zaczyna odczuwać dyskomfort i/lub niepokojące objawy po 3 godzinach używania głosu (14 osób, 23,3%), 13 osób (21,7%) po około 2 godzinach, zaś po 4 godzinach i 5 godzinach po 11 osób (po 18,3%). Zaledwie 5 respondentów tego zmęczenia nie odczuwa wcale (8,3% ankietowanych).



Warunki w salach, w których dydaktycy prowadzą zajęcia, najczęściej nie sprzyjają higienie głosu – o ile większość określiła je jako dobre pod względem akustycznym, tak znaczna większość określiła je jako złe (z powodu kurzu, braku odpowiedniej wentylacji, nawilżenia, dostępu do świeżego powietrza). Odpowiedzi „nie” i „w większości nie” udzieliło łącznie 38 osób, co stanowi 63,3% ankietowanych.



Aż 43 respondentów (71,7%) nigdy w życiu nie miało konsultacji logopedycznych, a warto uświadomić sobie błędy, jakie popełniamy w wymowie, czy też poprawić swoją dykcję i artykulację, by były klarowne i zbliżone do perfekcji.



Tu pojawiło się kilka interesujących komentarzy: „na kursie pedagogicznym i prywatnie aktorzy dawali mi cenne wskazówki z emisji głosu – mówienie przeponą chroni struny głosowe”, „mam wadę wymowy, polegającą na niewymawianiu «r»”, „i nosiłam aparat”, „chciałam zdawać do szkoły teatralnej, ale okazało się, że nie mam predyspozycji”.

Mimo braku konsultacji logopedycznych, większość ankietowanych wysoko ocenia swoją dykcję – aż 23 osoby (38,3%) oceniają ją na 4 (w skali 1-5), 22 osoby (36,7%) na 3, 9 osób (15%) na 2, tylko jedna osoba (1,7%) na 1, a 5 ankietowanych (8,3%) uważa, że ma perfekcyjną, bezbłędną wymowę. Dla porównania – procent studentów szkół teatralnych i aktorów z perfekcyjną wymową jest podobny. Komentarz jest zbyteczny, choć aż prosi się o powtórzenie – warsztaty pomogą uświadomić dydaktykom ich błędy i obszary rozwojowe w kwestii dykcji i artykulacji.

Tylko jedna osoba skorzystała z możliwości dodania komentarza, wykazując samokrytycyzm i pokorę: „Wiem, że mówię za szybko i niechłujnie”.

Pod kątem mocy (wolumenu, siły) głosu, było podobnie – aż 28 ankietowanych (46,7%) uważa, że ma mocny, silny głos, oceniając go na 4 (w skali 1-5), a jedynie jedna osoba skromnie przyznaje, że warunki głosowe pod względem siły ocenia na 1.

Porównując taką samoocenę z punktem mówiącym o zmęczeniu i niekorzystnych objawach w głosie, można wysnuć wniosek, że większość nauczycieli akademickich mówi głośno, ale przy tym męczy się, chrząka i czuje dyskomfort – czyż nie warto tego stanu zmienić?

Najciekawsze dla autorki ankiety (i całego projektu) były odpowiedzi na ostatnie pytanie, w którym ankietowani mogli wpisać swoje uwagi i oczekiwania odnośnie do potrzeby panowania nad swoim głosem, poprawy warunków głosowych, opanowania prawidłowego oddychania i technik opanowania zmęczenia głosu. Tu można było się również „ujawnić”, czyli podpisać ankietę.

I tak zacytuje kilka wypowiedzi – jedną negatywną (ale można ją potraktować jako pomysł na inną formę warsztatów):

„Trzykrotnie uczestniczyłam w warsztatach dot. emisji głosu przeprowadzanych w ramach kursów pedagogicznych (szkolenia kilkugodzinne). Szkolenia takie nie mają dla mnie sensu, efekt mogłyby przynieść szkolenia odbywające się cyklicznie (co tydzień, dwa razy w tygodniu) mające formę konkretnych ćwiczeń”.

– negatywną, świadczącą być może o profesjonalizmie:

„potrafię to robić”.

– negatywne, świadczące o pewnym braku świadomości:

„Obecna sytuacja mnie zadowala. Zmęczenie głosu (stosunkowo niewielkie) jest naturalną konsekwencją wysiłku i jest nieuniknione. Wątpię, aby można było je całkowicie zlikwidować”.

– negatywną, podpisaną imieniem i nazwiskiem:

„Nie widzę takiej potrzeby. Marzena Adamczyk”.

oraz większość pozytywnie odnoszących się do idei:

– anonimowe:

„Tak, warto popracować nad głosem, który jest istotnym narzędziem mojej pracy”,

„Tak, koniecznie, chętnie się zapiszę, jeśli takie będą!”,

„Tak, szczególnie poprawę oddychania i dykcji”,

„Jestem zainteresowana zajęciami tego rodzaju”,

„Zdecydowanie tak, bo jest to zasadnicze narzędzie pracy i powinno być udoskonalane. Z chęcią bym uczestniczył w takim przedsięwzięciu gdyby było realizowane w ramach obowiązków służbowych”,

„Tak, nad jego siłą i wytrzymałością, chciałabym dłużej posługiwać się nim bez odczuwania zmęczenia i dyskomfortu. Interesuje mnie też nauka oddychania przeponą”

„Chętnie nauczyłabym się tych technik”,

„Bardzo chciałabym móc poznać ćwiczenia, które mają znaczący wpływ na poprawę warunków głosowych, a przede wszystkim technik pokonywania zmęczenia głosu”,

„Zarówno dykcja jak i głos wymaga poprawy, jest to ważne dla każdego wykładowcy, popieram”,

„Tak, oczekiwałabym nauki zniwelowania chrypy i kluchy w gardle. Czy jest szansa na takie warsztaty?”

„praca nad barwą, tonacją głosu (żeby nie pisać)”

„Nie mam zbytnich problemów z głosem, ale chętnie się nauczę jak o niego dbać i jak lepiej z niego korzystać. Słyszałam, że można to zrobić przy pomocy oddechu, ale nie wiem jak”

„Tak chętnie wziąłbym w nich udział by poprawić samoświadomość jak dbać o głos i wymowę również”

„Tak, bardzo dużą potrzebę. Chciałabym mieć silniejszy głos i nie chorować tak często. Zwłaszcza po antybiotykach długo dochodzę do siebie i mam dziwne brzmienie głosu”

„Tak, widzę taką potrzebę, zwłaszcza w obszarze pracy nad barwą i dykcją”

„Chętnie przesłabym kurs, na którym mogłabym zgłębić tajniki związane z dykcją, prawidłowymi technikami oddychania itp.”

„Jak mówić aby się nie zmęczyć;-)”

„konieczna nauka opanowania oddychania, poprawy warunków głosowych konieczna technika pokonywania zmęczenia głosu w tym zawodzie nieodzowne”

„Widzę. Ale zdecydowanie uważam, że powinny być to obowiązkowe warsztaty dla młodych nauczycieli (razem ze sztuką prezentacji)”

„Tak, przede wszystkim ćwiczenia (oraz ich utrwalenie) wzmacniające aparat głosowy”

„Zawsze nowa wiedza i ćwiczenia przydadzą się we wszystkich aspektach, ale szczególnie interesuje mnie praca przeponą”

„Tak, w przypadku nauczycieli akademickich zawsze i każdemu przyda się w tym zakresie pomoc”

„Potrzeba panowania nad głosem opanowanie prawidłowego oddychania”

– podpisane:

„Interesuje mnie możliwość zapoznania się z technikami relaksacyjnymi i umożliwiającymi rozgrzewanie aparatu głosowego. Zanita Czyżnikowska”

„Oczywiście czuję potrzebę zapanowania nad swoim głosem. Chciałabym nauczyć się prawidłowego oddychania i nabyć umiejętność utrzymywania tonu głosu na odpowiednim poziomie, bo myślę, że mam tendencje do jego obniżania. Agata Górniak”

„Uważam, że wykładowcom bardzo potrzebne jest nauczanie się poprawnego wykorzystania własnego głosu oraz nauczanie się jak prawidłowo oddychać i wykorzystywać różnego rodzaju techniki pokonywania zmęczenia głosu. Byłoby to niezwykle pomocne w pracy. Anna Sołtysiak”

„Tak Piotr Świątek”

„Joanna Chudzikiewicz-Spychała”

„Aleksandra Kotynia”

„Chciałabym lepiej operować swoim głosem, ponieważ to moje narzędzie pracy i niejednokrotnie wstyd mi, gdy dopada mnie niedyspozycja na zajęciach, bo świadczy to o mojej nieprofesjonalności. Warsztaty, na których byłam dały mi podstawową wiedzę na temat prawidłowego oddychania i emitowania głosu i staram się o tym pamiętać podczas zajęć, ale najczęściej wtedy, gdy już czuję zmęczenie. Magdalena Walczak”

„Zdecydowanie tak, gdyż pracuję głosem od niedawna, a zatem nie widzę niepokojących objawów, jednak świadomość, w jaki sposób korzystać z głosu, pozwoli mi na długie lata

cieszyć się obecnym stanem. Mam nadzieję, że będę mogła jeszcze uczestniczyć w Pani szkoleniach. Anna Orzeł”,

„Przydatne byłoby: – opanowanie prawidłowego oddychania (nieraz mam wrażenie, że brakuje mi tchu), – nabycie umiejętności panowania nad głosem (np. w emocjach mój głos staje się wyższy, co mi przeszkadza). Katarzyna Ślepokura”,

„widzę przede wszystkim potrzebę poprawy warunków głosowych oraz potrzebę pokonania zmęczenia głosu. Agnieszka Matera-Witkiewicz”,

„Niewątpliwie skorzystałbym z takiego kursu Radosław Starosta”,

„Mam duży problem z chrypką, problemy z głosem pojawiają się już po 2-3 godzinach mówienia, boli mnie gardło, czuję suchość w gardle, woda już nawet nie pomaga. Poza tym zauważyłam, że podczas mówienia męczę się, jakbym biegła, nie mogę złapać oddechu. Zdaję sobie sprawę, że wynika to ze złej techniki mówienia, dlatego odczuwam dużą potrzebę szkoleń z tego zakresu. Chciałabym z jednej strony posługiwać się głosem pewnie, w jakiś sposób nim też grać, wspomóc się nim podczas prowadzenia zajęć, a z drugiej strony dbać o swoje zdrowie. Joanna Wieprow”,

„Na zajęciach z Tobą, czemu nie. Marcin Mączyński”.

Przypomnę ogólne wyniki ankiety, bardzo korzystne dla sukcesu projektu: 48 osób (80%) widzi zasadność organizacji warsztatów głosowo-dykcyjnych, zaś 12 osób (20%) nie widzi potrzeby udziału w takich warsztatach.

Ankieta nie była jedynym sposobem badania potencjalnego rynku – również bezpośrednie rozmowy z pracownikami naukowo-dydaktycznymi wielu uczelni potwierdzały chęć udziału w warsztatach głosowo-dykcyjnych (osoby te nie wypełniły ankiety z różnych powodów) – tu wymienię słuchaczki Studiów Podyplomowych MPBR w WSB.

Informacji zwrotnych bezpośrednich, świadczących o potrzebie realizacji projektu było 100%.

Podsumowując – zasadność projektu jest bardzo wysoka.



Dr hab. Izabela Jeżowska – ukończyła Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, w klasie prof. Eugeniusza Sąsiadka. Jest profesorem w krakowskiej AST na Wydziale Lalkarskim we Wrocławiu (wykłada przedmioty: technika wokalna oraz impostacja głosu). Stypendystka rządu włoskiego, uczestniczka master class w Sienie (u Shirley Verrett) i Woergl (u Fedory Barbieri i Mirelli Freni). Prowadzi ożywioną działalność naukowo-badawczą na polu pedagogiki wokalnej, a do 2013 roku prowadziła aktywną działalność organizacyjno – naukową w Zarządzie Polskiego Stowarzyszenia Pedagogów Śpiewu. Jurorka polski i zagranicznych konkursów wokalnych.

Przez wiele lat była dyrektorem naczelnym i artystycznym Festiwalu Muzycznych wraz z Warsztatami Wokalnymi dla Młodych Artystów-Śpiewaków w Karpaczu i Szczawnie Zdroju; Jest zapraszana w charakterze prelegenta na polskie i zagraniczne konferencje naukowe (m.in. Czechy, Słowenia, Włochy, Szwecja). Wykładowca w Polskiej Akademii Nauk. Specjalista i trener impostacji głosu, autorka metody wyzwiania głosu poprzez ruch.

Tajski teatr lalek i teatr maski khon

ARKADIUSZ KLUCZNIK

W peregrynacjach azjatyckich, łączących moje obie pasje – teatr i podróże – po jawańskim teatrze wayang, japońskim bunraku czy tureckim karagoz (teatr lalek cieniowych), kolejne poszukiwania doprowadziły mnie do Tajlandii. Królestwa Tajlandii, kraju nazywanego wcześniej Syjame.

Tajlandia, położona w Azji Południowo-Wschodniej, jest jedynym w tamtej części świata państwem, które nigdy nie dało się skolonizować. Ma sześćdziesiąt osiem milionów uśmiechniętych obywateli, a sami Tajowie żartują, że ich ojczyzna to kraj tysiąca odmian orchidei i tysiąca odmian uśmiechu.

Nam, „białym” turystom, Tajlandia kojarzy się z nadmorskimi plażami, turystyką komercyjną albo wręcz z seksturystyką. To bardzo niesprawiedliwe uproszczenie. To kraj o głębokiej, arcyciekawej historii i kulturze, która mimo światowych zawirowań i amerykanizacji zachowała swój odrębny, indywidualny charakter. Jednym z powodów tej odrębności jest oryginalność języka tajskiego, różniącego się znacznie w mowie i w piśmie od innych języków tamtego regionu. Ogromny wpływ

buddyzmu na życie Tajów nie zmienił hinduistycznych korzeni kultury tajskiej, z całym bogactwem bóstw i wierzeń, wchłaniając wszelkie wpływy z subkontynentu indyjskiego i Azji Południowo-Wschodniej. Mimo oryginalności teatru syjamskiego, mimo wielkiego zainteresowania turystów tym orientальnym krajem, Tajlandii – w odróżnieniu od Japonii, Indonezji czy nawet Wietnamu – nie udało się wypromować swojego teatru za granicami, czy to w kategorii atrakcji turystycznej, czy w kategorii zainteresowań naukowych. Wystarczy powiedzieć, że w Polsce nie znam żadnego specjalisty tajskiego teatru maski i lalki, a jedynym znanym mi naukowcem zajmującym się tym tematem jest profesor uniwersytetu w Helsinkach, Jukka O. Miettinen.

Moje wcześniejsze trzy wizyty w Tajlandii, mimo bardzo aktywnych poszukiwań tajskiego – tradycyjnego czy współczesnego – teatru formy, maski czy lalki kończyły się fiaskiem. Dopiero po mojej ostatniej wizycie, dzięki internetowej platformie Worldwide Puppetry Network, poznałem ludzi w tym kraju, zajmujących się teatrem

lalek i maski, zarówno teoretycznie, jak i praktycznie. Dzięki tym kontaktom, w trakcie XIII Międzynarodowego Festiwalu Szkół Lalkarskich „Metaformy”, wrocławski Wydział Lalkarski Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie odwiedził wykładowca wydziału teatralnego Thammasat University z Bangkoku – dr Pasakorn Intoo-Marn, teoretyk teatru, człowiek o wielkiej pasji w poznawaniu teatru lalek, zarówno tego orientalnego, azjatyckiego, jak i europejskiego czy światowego. Thammasat University, najbardziej postępowy uniwersytet Tajlandii, ze swoim wydziałem teatrologicznym jest jedynym uniwersytetem w kraju, którego program studiów zawiera przedmioty kształcenia związane z teatrem lalek i masek. Dość powiedzieć, że obecny dziekan wydziału – prof. Anucha Thirakanont – jest uznanym specjalistą od tajskiej maski khon.

Wizyta dra Pasakorna Intoo-Marna na wydziale lalkarskim była okazją do wysłuchania jego wykładu *Klasyczny teatr lalek Tajlandii*. Wydział teatralny Thammasat University zrewanżował się niejako zaproszeniem mnie do przeprowadzenia wykładów *Europejski teatr lalek – historia i współczesność*. Ale najważniejsze jest to, że dzięki temu kontaktowi dane mi było zobaczyć, usłyszeć i poczuć w praktyce tajskie lalkarstwo.

Obecnie tradycyjny teatr lalek w Tajlandii właściwie nie istnieje w formie aktywnej. Będąc kiedyś rozrywką ludową, ale i dworską, a nawet królewską, wraz z rozwojem środków masowego przekazu, internetu i kultury masowej, mimo długiej historii – praktycznie zniknął. Na szczęście dzięki kilku pasjonatom, praktykom i teoretykom odradza się na nowo, już w formie współczesnych wariacji, opartych jednak ściśle na tradycji.



Tradycyjny syjamski teatr lalek opierał się na dwóch technikach lalkowych. Pierwsza to lalka, której konstrukcja do złudzenia przypomina naszą rodzimą kukłę, lalkę na kij, wzbogaconą o cały system mechanizmów ułatwiających jej animację; obecnie zasady budowy i zasady animacji tej lalki zostały nieco zmodyfikowane przez wpływy jawańskie (wayang – w konstrukcji), bądź japońskie (bunraku – w liczbie animatorów: trzech do jednej lalki).

Podczas mojego pobytu udało mi się obejrzeć dwa przedstawienia lalkowe. Pierwszym był spektakularny show, właściwie pięciogodzinna opera lalkowa prawie stuosobowego zespołu lalkarzy na scenie świeżo wybudowanego teatru, specjalnie dla zespołu lalkarzy założonego przez Chakrabhanda Posayakrita, artystę plastyka, którego imię nadano teatrowi (Chakrabhand Posayakrit Puppet Theatre Troupe). Jako uznany malarz, w pewnym momencie swojej artystycznej drogi poświęcił się tworzeniu spektakli lalkowych. Wzrastające zainteresowanie jego teatralnymi produkcjami – wśród Tajów, nie wśród turystów! – doprowadziło do wybudowania specjalnie dla tego zespołu teatru oddalonego o 60 km od centrum Bangkoku. Odległość ta w żaden sposób nie zmniejsza na widowni frekwencji. Sold out! Tylko dzięki prywatnym wpływom Pasakona udało się nam zdobyć bilety, a po wejściu na widownię okazało się, że jestem jedynym nie-Tajem wśród publiczności.

Pięciogodzinny spektakl *Taleng Pai*, z prawie stuosobową obsadą lalkarzy opowiadał o fikcyjnej (?) historii konfliktu między władcami Birmy i Tajlandii (Syjamu), z udziałem książąt, księżniczek, tancerek i wojowników – wszystko zainscenizowane lalkami typu wayang o estetyce klasycznych lalek tajskich, bez zastosowania parawanu, z widocznymi animatorami. Głosu

wszystkim postaciom udzielali aktorzy-lektorzy, siedzący za widownią, odśpiewujący zarówno dialogi lalkowych bohaterów, jak i śpiewający narrację akcji. Towarzyszyła im kilkunastoosobowa orkiestra (typu gamelan), z całym zestawem instrumentów perkusyjnych, fletów oraz instrumentów strunowych. Najefektowniejsza scena, obsługiwana przez kilkunastu animatorów, to walka władcy Syjamu i władcy Birmy na słoniach. Spektakularne show!

Drugi pokaz, który udało mi się zobaczyć, miał już dużo bardziej kameralny charakter. Na wschodnim brzegu Chao Prayi, rzeki przepływającej przez Bangkok, przy jednym z jej kanałów, w domu zwanym Artist House, grupa pasjonatów lalkarzy dwa razy w tygodniu urządza pokaz animacji lalki tajskiej (wariacji bunraku, z trzema animatorami) oraz gry w masce khon. Na widowni zasiadają zarówno Tajowie, jak i turyści, a pokaz odbywa się za wolne datki. Lalkarze najpierw prezentują zasady animacji lalki (postaci Hanumana, małego bohatera Ramajany), następnie zasady gry w masce khon, aż w końcu w krótkiej scenie doprowadzają do pojedynku Hanumana (lalka) i demona Rawany (aktor w masce). Sam pokaz miał charakter bardzo rozrywkowego show, poprzedzonego jednak modlitwą i oddaniem czci mistrzom, od których wiedzę i umiejętności zaczerpnęli wykonawcy.

Jednak najciekawszą częścią moich tajskich lalkowych peregrynacji było spotkanie z maską khon; zarówno w salach muzealnych, jak i na scenie Królewskiego Teatru Sala Chalermkrung.

W konwencji teatru maski khon inscenizuje się wyłącznie fragmenty starohinduskiego eposu *Ramajana*. To historia – ogólnie biorąc – przygód hinduskiego boga Ramy (wcielenia Wisznu), jego przyjaciela Hanumana (małego bohatera), żony Ramy – Sity, ich wspólnie-

go wroga – demona Rawany oraz dziesiątek innych mniej i bardziej ważnych demonów mitologii hinduistycznej. Inscenizacja opiera się na skodyfikowanym ruchu, pantomimie i tańcu, z całym zestawem alfabetu mudr – pozycji dłoni i palców – dzięki którym porozumiewają się sceniczni bohaterowie. Dialogi oraz narrację wyśpiewuje lektor/lektorzy przy akompaniamencie zespołu muzyków o charakterze gamelanu. Postaci mają wyjątkowo bogate kostiumy, a do nich maski bądź korony. Maski pokrywające twarze aktorów używane są przez bohaterów zwierzęcych (Hanuman) oraz demony (np. Rawana); każdy z bohaterów ma charakterystyczny dla siebie kolor twarzy-maski, pojawiający się również w jego kostiumie. Bogowie „ludscy”, tacy jak Rama czy Sita, nie używają masek, tylko wyjątkowe makijaże podkreślające ich boską urodę, a ich kostiumy dopełniają nakrycia głowy: wielopiętrowe złote korony.

Teatr Królewski Sala Chalermkrung kilka razy dziennie prezentuje skróconą, półgodzinną wersję sceniczną *Ramajany*, jako komercyjny „bryk” dla turystów. Dwa razy w tygodniu na tej scenie pokazywany jest również pełnometrażowy spektakl *Hanuman* z użyciem maski khon, opisujący porwanie przez Rawanę bogini Sity, żony Ramy, na wyspę Lankę i jej oswobodzenie przez Hanumana, a w końcu spektakularną scenę bitwy między Ramą a Rawanem. W trakcie tej ostatniej sceny, armie obu wrogów (czterdziestu aktorów!) wykonują w tańcu sceny walki, wzbogacając je akrobatycznymi układami; a wszystko to w maskach!

Zbiory historycznych masek khon znajdują się w kilku miejscach w Bangkoku; m.in. w Muzeum Narodowym, Muzeum Sztuki Współczesnej, ale też sporą kolekcją takich masek może pochwalić się wydział teatralny Thammasat University, ze względu na swoje badania teatru maski i lalki.



Niemożliwe zdaje się opisanie słowami, jak wygląda maska khon. Określenia „bogato zdobiona” czy „wyjątkowo bogata w detale” nie oddają estetyki czy stylu tych masek. Przydatne są więc zdjęcia. Podobnie jest z kostiumami bohaterów. Część z masek postaci demonów, prócz malowanych, kolorowych zdobień ma wielopiętrowe, złote korony – podkreślające ważność bohatera oraz np. wystające kły, potęgujące demoniczny charakter postaci. Technicznie maska khon zrobiona jest z butafory, wyklejanej w gipsowej formie wieloma warstwami papieru, a następnie wyciągana w dwóch połówkach i sklejana. Na tym etapie maskę szlifuje się, pokrywa specjalną masą szpachlówką, by uzyskać gładkość porcelany. Następnym etapem jest malowanie jej, złozenie oraz pokrywanie jej bardzo detalicznymi, wielokolorowymi wzorkami, charakterystycznymi zarówno dla malarstwa tajskiego, jak i dla konkretnego bohatera, dla którego przygotowywana jest maska.

Maska khon to maska hełmowa, pokrywająca całą głowę aktora, z dwoma otworami na oczy. Ponieważ aktorzy grający w masce khon nie wypowiadają tekstu, nie jest konieczne wbudowanie w nią otworów akustycznych, co – przypuszczam – znacznie utrudnia oddychanie. Wykonawcami masek są najczęściej ci lalkarze, którzy w nich grają.

Tajowie mają bardzo szczególny stosunek do masek khon, ze względu na ich boski charakter. Dlatego popularnie o maskach tych mówi się „Teachers Heads”, taktując boskich bohaterów jako nauczycieli życia, przewodników.

Tajski teatr lalki i maski należy do najciekawszych, najefektowniejszych teatrów, jakie udało mi się zobaczyć, zarówno pod względem estetycznym, plastycznym, jak i inscenizacyjnym. Mam nadzieję, że zarówno pasjonaci – praktycy, lalkarze, jak i teo-

retycy, teatrologi – tacy jak dr Pasakorn Intoo-Marn przyczynią się do rozkwitu tego gatunku teatru syjamskiego. Mam nadzieję, że kolejne pokolenia lalkarzy ze świata będą ulegać czarowi – podobnie jak ja – temu oryginalnemu i orientalnemu gatunkowi teatru. Mam w końcu nadzieję, że tajski teatr lalki i maski khon doczeka się w Polsce naukowych opracowań czy scenicznych interpretacji, podobnie jak teatry indonezyjskiego wayangu, japońskiego bunraku czy chińskiego teatru cieni.

Na koniec chciałbym bardzo podziękować tajskiej artystce teatru lalek o orientalnym imieniu-nazwisku Ladda Phueng Kongdach, dzięki której nawiązałem moje lalkarskie kontakty tam, na miejscu, i oczywiście Pasakornowi, mojemu prywatnemu i zawodowemu przyjacielowi, bez którego moja lalkarska podróż do Tajlandii nie doszłaby do skutku.

Percepcja małego dziecka a teatralne środki wyrazu

ZUZANNA MUKOID

Poniższe fragmenty pochodzą z rozprawy¹ traktującej o charakterystyce odbioru dzieła teatralnego przez dziecko w wieku przedszkolnym. Jako autorka (jestem absolwentką kierunku reżyseria teatru lalek na Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego) skupiam się na tematach istotnych dla każdego twórcy, który pragnie zwrócić się do młodego odbiorcy. Odwołuję się do naukowych badań specjalistów zajmujących się rozwojem fizycznym i psychicznym człowieka. Praca zawiera zagadnienia dotyczące stadiów rozwoju zmysłowo-poznawczego i ich znaczenia przy odbiorze spektaklu. Stanowi próbę odpowiedzi na pytania: Jakie są ograniczenia recepcji sztuki teatralnej wynikające z wieku dziecka i stopnia rozwoju zmysłów? Do jakiego stopnia odbiór ten jest wrażliwy, a do jakiego intelektualny? Co wpływa na rozumienie treści spektaklu? W jaki sposób dziecko postrzega i interpretu-

je elementy składające się na dzieło teatralne: scenografię teatralną (w tym lalkę), muzykę, gest i słowo? Jaka jest specyfika emocjonalnego rozwoju dziecka? Dlaczego należy pamiętać o tym, że młody widz odmiennie od dorosłego postrzega obrazy oraz zdarzenia sceniczne? W pracy zawarłam również własne przemyślenia z zakresu moralnej odpowiedzialności twórców teatralnych za wyjątkowego odbiorcę ich sztuki, jakim jest małe dziecko.

Znaczenie zmysłu dotyku dla odbiorcy teatralnego w wieku przedszkolnym

Twórcy przedstawień teatralnych przeznaczonych dla niemowląt już dawno odkryli, że najlepszym sposobem dotarcia do małego widza jest pozwolić mu dosłownie dotknąć scenografii. Dobrą praktyką jest zorganizowanie po spektaklu dla „najmłodszych” kilkunastominutowej zabawy z elementami tworzącymi scenografię. Na przykład po spektaklu *A-ta-ymm* (reż. Dorota Bielska, scen. Rafael Akahira, Zdrojowy Teatr Animacji w Jeleniej Górze, 2013) jedna z aktorek zwraca się do publicz-

¹ Zuzanna Mukoid, *Percepcja małego dziecka a teatralne środki wyrazu*, Akademia Sztuk Teatralnych, Wrocław 2017.

ności słowami: „A teraz zapraszamy wszystkich dzieci na środek”. Każdy ciekawski widz może poturlać się po gąbczastej podłodze, po której przed chwilą skakali aktorzy, sprawdzić, czy wielkie białe kule, które grały rolę słońca i księżycy lub kropki wody, są ciężkie czy lekkie, gładkie czy chropowate.

Starszym dzieciom z reguły nie proponuje się tak bliskiego kontaktu z dekoracjami. Bardziej wyszukane formy scenograficzne mogłyby ulec zniszczeniu już po pierwszym spektaklu, gdyby oddać je w ręce energicznych przedszkolaków. Jak wiadomo, koszty wyprodukowania i utrzymania scenografii teatralnej są znaczne, nie jest ona przystosowana do zabawy, a każdorazowa wymiana poszczególnych elementów lub ich reperowanie jest niemożliwe.

Tymczasem dziecko w wieku przedszkolnym wciąż bardzo potrzebuje stymulacji poprzez dotyk. Być może teatr z wyżej wymienionych powodów nie jest w stanie dostarczyć młodszemu widzowi tego rodzaju doznań, ale my, twórcy przedstawień dla dzieci, winniśmy wiedzieć, z czego rezygnujemy. Czy nie warto, właśnie ze względu na tę cechę dziecięcej percepcji, od czasu do czasu przeznaczyć pewnych elementów scenografii do bezpośredniego kontaktu?

Naukowcy mówią o rozwoju orientacji w przestrzeni poprzez aktywne w niej działanie². Mówiąc o orientacji, mam na myśli nie tylko tradycyjną definicję (określanie dystansu między obiektami), ale również właściwą identyfikację przestrzeni (np. hol szpitalny, podwórko, kuchnia). Zwłaszcza w przestrzeni nieznanego dziecko w wieku przedszkolnym, próbując ją nazwać, bazuje na swojej dotych-

czasowej wiedzy o obiektach, które ją wypełniają. Wiedza ta wynika z doświadczenia empirycznego.

Dążę do sformułowania następującego twierdzenia: niebezzasadne wydaje się wprowadzenie dzieci w rzeczywistość przestrzeni teatralnej właśnie przez bezpośredni, być może dotykowy kontakt z elementami, które się na tę przestrzeń składają, gdyż jest to dla małych widzów przestrzeń nieznana. Najczęściej jest jedynie zasygnalizowana symbolem (kilka ławek i krzeseł – klasa szkolna, trzepak i kosz na śmieci – podwórko itp.).

W przedstawieniu przestrzeń, którą widać, najczęściej jest jednocześnie znakiem przestrzeni, której nie widać na scenie. Zazwyczaj ukazany jest nam tylko niewielki fragment, wycinek, materialne zaczepienie różnie ukształtowanej i ukierunkowanej rzeczywistości fikcyjnej, implikowanej metonimicznie – fragment całości, dajmy na to pokoju, który poprzez implikację – jest częścią mieszkania, w domu stojącym przy jakiejś mniej lub bardziej określonej ulicy, w mniej czy bardziej określonym mieście, kraju itd.”³

Co więcej

[...] w teatrze przestrzeń zawsze już w swej istocie nie pokrywa się z realnie istniejącą [...] jest projekcją czyjeś widzenia rzeczywistości, jej modelem (mającym charakter samodzielnego uniwersum)⁴.

² *Psychologia rozwoju człowieka. Charakterystyka okresów życia człowieka*, red. Barbara Harwas-Napierała, Janusz Trempała, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 90.

³ Jerzy Limon, *Miedzy niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 29.

⁴ Tamże, s. 40.

Do odnalezienia się w okolicznościach symboliki przestrzeni, indywidualnej wizji scenografa oraz zastosowania skrótów znaczeniowych przy prezentowaniu miejsc akcji konieczne jest danie dziecku jak najwięcej wskazówek.

Jeszcze jako studentka wykonałam próbę wcielenia w życie powyższego pomysłu. Pracowałam wtedy nad spektaklem dla przedszkolaków (*Nie-śpi-dźwiędek*, scen. Wiktoria Bendiuk, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, 2015). Zanim dzieci usiadły na poduszkach, by obejrzeć przedstawienie, zostały oprowadzone po przestrzeni gry. Mogły dotknąć scenografii, pozagłądać we wszystkie kąty. Ryzykowałam wtedy, że zdradzę tajemnice przedstawienia, zrujnuję niespodzianki, które przygotowałam. Moje doświadczenie było jednak pozytywne: dzieci oglądały z zainteresowaniem przedstawienie i z zadowoleniem odkrywały, jak bardzo przestrzeń, którą wstępnie poznały, może się przekształcić. Każdy obiekt w scenografii miał bowiem dwie funkcje, z czego jedną nazywałam w kwestiach aktorów, a druga była domyślna. Zależało mi na tym, by dzieci najpierw zidentyfikowały przestrzeń jako pokój dziecięcy, a następnie zrozumiały, że pokój ten przeobraził się w las. Że baldachim nad łóżkiem może być pajęczyną, lampka biurkowa wiewiórką, a z białą-granatowej zasłony okiennej może wyłonić się sroka.

O krok dalej poszli twórcy spektaklu *Dzieci z Bullerbyn* (reż. Anna Ilczuk, scen. Mateusz Stępnia, Teatr Polski we Wrocławiu, 2013). Scenografię do tego przedstawienia każdorazowo współtworzyły dzieci – z pomocą scenografa rysowały na wielkich planszach domy i podwórka, które to rysunki następnie pełniły funkcję tła dla wszystkich wydarzeń w spektaklu.

Najpewniej rozwiązania takie nie dałyby się zastosować w większości przedstawień dla

dzieci, niewątpliwie jednak wpływają pozytywnie na zaangażowanie małych widzów w oglądanie spektaklu i pozwalają im lepiej zidentyfikować świat, w którym funkcjonować będą postaci.

Rozwój słuchu oraz jego znaczenie dla odbioru muzyki w przedstawieniu teatralnym

Muzyka odgrywa w teatrze niesłychanie ważną rolę. Oferuje, zwłaszcza najmłodszemu, nieobytemu widzowi niezbędne wskazówki do interpretacji nastrojów. Ma wielki wpływ na wraźniowy odbiór: wzrusza, przeraża, wprawia w zachwyt. Podkreśla również znaczenie słów oraz pełni funkcję informacyjną poprzez określenie epoki lub miejsca akcji⁵. Źle użyta, przytłacza odbiorcę i przyćmiewa obraz.

Słuch jest w momencie narodzin dziecka najlepiej rozwiniętym ze zmysłów. Narząd odpowiedzialny za odbiór i przekaz dźwięków z otoczenia jest już w pełni ukształtowany. Dlatego też pierwsze badanie słuchu przeprowadza się już w drugiej dobie życia i jest ono miarodajne. Nowo narodzone dziecko słyszy dźwięki w przedziale częstotliwości: 20-20000 Hz i natężeniu 0-140 dB⁶. Sprawność samego narządu jest zatem znakomita już w wieku niemowlęcym. Co więcej, już nigdy nie będzie lepsza.

Zbadano, że słuch z upływem lat stopniowo się pogarsza. Od osiemnastego do pięćdziesiątego roku życia mowa o utracie słuchu 0,5 dB na rok, natomiast powyżej pięćdziesiątego roku życia wartość ta wzrasta do 1 dB na rok.

⁵ Zob. Andrzej Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1981, s. 130-136.

⁶ *A critical review of the role of neonatal hearing screening in the detection of congenital hearing impairment*, red. Adrian C. Davis, „Health Technology Assessment” 1997, nr 1/10.

Ubytek słuchu u przeciętnego siedemdziesięciolatka to 37 dB.

Wynika z tego, że dziecko jest z natury wrażliwsze na dźwięki niż człowiek dorosły. Łatwo więc w teatrze o przebodźcowanie młodego umysłu poprzez użycie zbyt głośnej muzyki lub efektów. Uczucie dyskomfortu w wyniku narażenia na zbyt głośny dźwięk u osoby dorosłej pojawia się przy poziomie natężenia powyżej 90-100 dB (jest to głośność, którą można porównać do natężonego ruchu ulicznego lub dźwięku uruchomionego motocykla bez tłumika). Można więc uznać, że przeciętnie lepiej słyszące od dorosłego dziecko może doznać przeciążenia sensorycznego już przy niższych wartościach natężenia dźwięku. Powinno być to brane pod uwagę podczas ustalania poziomu głośności muzyki i efektów dźwiękowych w spektaklach przeznaczonych dla odbiorców w wieku przed-szkolnym.

Harmonia i instrumentalistyka

Warto wspomnieć, że dzieci w wieku przed-szkolnym preferują muzykę, w której słyszą pojedyncze instrumenty⁷. Najprawdopodobniej wynika to z tego, że wciąż uczący się umysł stara się „zrozumieć”, zidentyfikować barwę zasłyszanego dźwięku, a ma na to szansę jedynie, gdy styka się z jedną barwą na raz. Tyczy się to również interpretacji harmonii. Małe dziecko najlepiej koi kołysanka z pojedynczą, niezharmonizowaną linią melodyczną – są to dźwięki, których nie musi dodatkowo analizować. Nie znaczy to, że dzieci niechętnie słuchają utworów polifonicznych – jest przeciwnie. Jednak wysiłek, jaki muszą włożyć we wsłuchiwanie się w skomplikowaną harmonię (np. w utworach na chór i orkiestrę) szyb-

ko powoduje zmęczenie mimo początkowego dużego zainteresowania.

Podobnie jak osławiamy się z naszym rodowitym językiem, wyłapując z sekwencji dźwięków pojedyncze słowa i zdania, tak osławiamy się z muzyką. I podobnie jak w zetknięciu, dajmy na to, z językiem mandaryńskim, mamy problem nawet z odgadnięciem, kiedy w strumieniu wypowiedzanych zbitek dźwiękowych pada pytanie, niewprawione ucho nie wyłapie podziału metrycznego na siedem ósmych w jazzowej improwizacji.

Wyniki serii badań zespołu M.P. Lyncha nad wpływem kultury na percepcję dźwięków⁸ dowodzą, że ludzie rodzą się z umiejętnością dostrzegania melodii w różnorodnych strukturach dźwiękowych (niekoniecznie będących muzyką). Umiejętność ta maleje wraz z utrwalaniem się kulturowych wzorców muzycznych. Dorośli są o wiele mniej wrażliwi na zmiany w melodiach brzmiających obco, niż na zmiany w melodiach utrzymanych w tonacjach znajomych. Proces osławiania się z muzyką rozpoczyna się bardzo wcześnie. Już niektóre sześciomiesięczne dzieci częściej wyłapują zaburzenia w tych schematach, z którymi są oswojone, niż w melodiach pochodzących z innego kręgu kulturowego. Na tak wczesnym etapie rozwoju są już ukierunkowane na rozumienie danego języka muzycznego. Można się spodziewać, że u przeciętnego przedszkolaka owa elastyczność, z którą się rodzi, jest już praktycznie w zaniku!

Dorosły człowiek poprzez poszukiwania i kształtowanie indywidualnego gustu muzycznego często „uczy się” nowych brzmień, tak jak uczy się nowego języka. Musimy liczyć się z tym, że małe dzieci

⁷ Lise Eliot, *Co tam się dzieje? Jak rozwija się mózg i umysł w pierwszych pięciu latach życia*, Media Rodzina, Poznań 2003, s. 336.

⁸ Ross Vasta, Marshall M. Haith, Scott A. Miller, *Psychologia dziecka*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2004, s. 220.

owych „innych języków muzycznych” nie są nauczone. Ponadto są już w procesie nauki podstawowego języka muzycznego właściwego dla kręgu kulturowego, w którym wzrastają. Jeśli zatem chcemy zaprezentować im jednorazowo nowe brzmienia w dużej dawce np. podczas spektaklu, musimy liczyć się z tym, że przekaz zawarty w tej właśnie warstwie przedstawienia będzie dla nich równie zrozumiały, co zapytanie o godzinę w języku mandaryńskim.

Podobnie jak człowiek dorosły, dziecko również czerpie przyjemność ze „zrozumienia” struktur muzycznych. Czy w takim razie powinniśmy konfrontować dziecko z muzyką, która z różnych powodów jest dla niego trudniejsza w odbiorze? Bez wątpienia warto stawiać młodym umysłom wyzwania. Musimy to jednak czynić stopniowo i w zrównoważony sposób. Jak wspomniałam, wielość doznań zmysłowych w teatrze jest atrakcyjna, ale i trudna w odbiorze dla rozwijającej się wrażliwości młodego widza. Jeśli więc chcemy, by dziecko odbierało spektakl holistycznie – skupiając się jednocześnie na obrazie, muzyce i treści, musimy każdy z tych składników maksymalnie uprościć. Moje wnioski są następujące: jeśli pragniemy użyć w spektaklu, dajmy na to, muzyki jazzowej, orientalnej, o skomplikowanej harmonii lub multiinstrumentalnej, pozostałe elementy składające się na daną scenę powinny zejść na dalszy plan, tak by dziecko miało szansę wsłuchać się w brzmienia i by nie wpadało w dezorientację wynikającą ze zbyt gęstego doznaniowo przekazu.

Muzyka na żywo w spektaklu dla dzieci

Dorośli odbiorcy koncertów bardziej angażują się w słuchanie, gdy mogą jednocześnie obserwować na żywo muzyków wydobywających dźwięki z instrumentów. Ten sam mechanizm działa jeszcze mocniej u dzieci,

które nieustannie odkrywają świat i potrafią się zadziwiać zjawiskami dla nas oczywistymi. Jeśli zdecydujemy się na wykonywanie muzyki na żywo w spektaklu dla dzieci, powinniśmy brać pod uwagę pewną istotną kwestię: umieszczenie muzyka na scenie w miejscu konkurującym pod względem ważności z grą aktorów z pewnością skutkuje tym, że co jakiś czas (np. przy zmianie instrumentu lub gwałtownej zmianie nastroju muzycznego) muzyk ów odciągnie uwagę dziecka od pozostałych zdarzeń scenicznych. Reżyser jako osoba decydująca o momentach, w których muzyka wybija się na pierwszy plan, powinien dać dziecku czas na obserwację i zrozumienie tej zmiany. Powinna być to chwila dłuższa od tej, którą dalibyśmy widzowi dorosłemu na taką samą obserwację.

Możemy również, i jest to rozwiązanie najprostsze, wcielić muzyka w akcję – przykazać muzykowi prowadzenie swego rodzaju rozmowy z aktorami i lalkami. Lub wręcz nadać muzyce rolę sterującą akcją. W spektaklu *Nusia i wilki* (reż. Robert Jarosz, muz. Wojciech Morawski, Opolski Teatr Lalek, 2012) kompozytor we własnej osobie jest obecny na scenie. Otwiera przedstawienie kilkuminutowym, częściowo improwizowanym wstępem na gitarze solo. Obraz nie konkuruje tutaj z muzyką. Wstęp muzyczny jest naprawdę długi, do tego stopnia, że dorośli widzowie zaczynają się nudzić. Co zaskakujące – nie nudzą się dzieci. Już na początku spektaklu twórcy sygnalizują, że to właśnie muzyka będzie przeprowadzać nas przez kolejne sceny. I nie stoi to wcale w sprzeczności z wrażeniem, że dźwięki funkcjonują tu czasem w pewnym oderwaniu od akcji spektaklu, tworząc właściwie nową, odrębną jakość.

Doskonałym przykładem nadania muzyce roli sterującej akcją jest spektakl *Lučka, grab in pero* (Lampka, groszek i piórko, reż.

Katja Povse, muz. Zvezdana Novaković, Teatr Lalkowy w Lublanie, 2015). Aktorzy porozumiewają się między sobą przy użyciu śpiewu i gry na prostych instrumentach. Jest to ich jedyny język, doskonale zrozumiały nawet dla najmłodszej widowni. Przykładowo: spektakl otwiera uroczą „gra w ping-ponga” dźwiękiem dzwonków nastrojonych w sześciu różnych wysokościach. „Odbijane” dźwięki tworzą melodię kołysanki, która przewija się przez cały spektakl. Jest motywem bardzo czytelnym i rozpoznawalnym jako sygnał rozpoczęcia sekwencji zdarzeń (o czym więcej piszę w rozdziale o dziecięcym upodobaniu do powtarzalności motywów). Zabieg taki gwarantuje, że dziecko będzie odbierało warstwę muzyczną przedstawienia jako integralną z pozostałymi użytymi środkami wyrazu.



Zuzanna Mukoid – absolwentka pedagogiki – edukacji artystycznej w Dolnośląskiej Szkole Wyższej oraz reżyserii teatru lalek w AST w Krakowie Filia we Wrocławiu. Reżyserowała spektakle dla dzieci: *Kwestia olbrzyma*, *Ziewająca królowna*, *Alicja w krainie snów*, *Gęś*, *śmierć i...*, *Nie-śpi-dźwiędek* (Teatr PWST); *Władysław i Annabella*, *historia misia i lalki* (Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu); *Piaskowy Wilk* (Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum) oraz dla dorosłych: *Clange* (Teatr PWST), *Ubu* (Teatro da Carrara), *Szmaty* (Teatr Ad Spectatores), a także słuchowiska w Radiu Wrocław: *Arka Noego* oraz cykl dwudziestu pięciu słuchowisk *Historia na 6!*. Autorka prac dyplomowych: *Terapeutyczne właściwości teatru lalek* (DSW, 2008) oraz *Percepcja małego dziecka a teatralne środki wyrazu* (PWST, 2017).

Nierealność i nadrealność lalki. Tropy

MATEUSZ BARTA

Z moich niedługich, acz intensywnych obserwacji języka i środków, którymi operuje dziś teatr lalek, wynika kilka tropów i refleksji. Kontynuuję ich obserwację jako asystent, zgłębiając akademickie przestrzenie maski i marionetki. Moją uwagę przykuwa przede wszystkim niekonwencjonalne i nienormalne użycie lalek, poszukiwanie nierealnych i niestandardowych środków wyrazu. Istotne staje się znalezienie metaforycznego języka lalki. Nie jest moim zadaniem stawianie teatralnych diagnoz i recept. Spróbuję porzucić na chwilę eklektyczność obserwowanych zjawisk (co w dzisiejszym teatrze lalek nie jest łatwe) i skupić się na nierealności i nadrealności form, wokół których budujemy nasze sceniczne wypowiedzi, oraz zastanowić się, co mogłoby tworzyć iluzję duchowości kreowanych postaci.

Lalka z natury jest tworem realistycznym powstałym na styku wyobraźni twórcy (aktora, scenografa, reżysera) i rzemieślnika (konstruktor, rzeźbiarz, plastyk). Nacechowana w budowie i tworzywie realnością świata, jest powołana do istnienia, aby spełniać określo-

ne z góry funkcje: ma parodiować, śmieszyć, ośmieszać, kpić, naśladować – albo mówić o świecie nie wprost i językiem metafory przenosić odbiorcę w wykreowane światy. Mówiąc o lalce, chciałbym skupić się przede wszystkim na jej nierealności i bagażu skojarzeń, jaki może udźwignąć realna forma-narzędzie. To jedna z trudniejszych dróg, na którą wkraczamy w procesie pracy z lalką. Ważne jest, by w dobie niemal całkowitego związku z realnością otrzymywać bodźce do zagłębiania wyobraźni w język metafory, język teatru obrazu, który za pomocą lalki może powiedzieć więcej.

Można stwierdzić, że na przestrzeni lat stworzono swoistą nomenklaturę lalkową – powtarzające się schematy działań i zachowań, które w abecadle lalkarza zostały odpowiednio skodyfikowane. Ograniczanie się do utartych schematów bez wątpienia jest w początkowej fazie pracy nad daną techniką niezbędne. Poznanie abecadła formy otwiera możliwość poznania niekonwencjonalnych możliwości lalki. Dopiero sprawne korzystanie z bazy umiejętności takich jak siadanie,

wstawanie, chodzenie i właściwe prowadzenie dialogu gestycznego pozwala na głębsze studiowanie formy. Nie oznacza to jednak, że każde przedsięwzięcie wymaga wykraczania poza wspomniane abecadło. Uwaga w pracy nad techniką skupia się na biegunach: sferze technicznej i artystycznej. Żaden z wymienionych obszarów nie powinien dominować w poszukiwaniach i działaniach. Jeżeli kładziemy nacisk wyłącznie na techniczną sferę lalkarstwa, możemy spodziewać się lalkarzy techników; jeżeli na wizjonerstwo – nasza dyscyplina straci swą istotę: wszechstronnych animatorów. Obecnie teatr lalek częściej operuje formą jako znakiem niż przedmiotem zdarzeń. Powstają liczne spektakle z pogranicza teatru dramatycznego uzupełnione o sferę lalkową (lalki kásają, pełnią funkcje prześmiewcze, są znakami – rzadziej bohaterami). Przygotowanie aktora lalkarza wyraźnie wypowiadającego się językiem teatru formy to bez wątpienia skonfrontowanie kilku istotnych obszarów. Wśród nich wymienić można sferę aktorską, sferę animacji – kojarzoną ze sprawnym animatorem – oraz sferę lalkarza wizjonera.

Przez pojęcie nadrealności lalki rozumiem jej realność podwyższoną do potęgi (hiperrealność). To takie wykorzystanie formy, które nacehuje ją mimetycznymi zachowaniami zaczerpniętymi ze świata realnego. Pojęcie nierealności formy stawiam po drugiej stronie, interpretując je jako płaszczyznę do działań niekonwencjonalnych, co najmniej oderwanych od świata realnego, operujących językiem metafory, oksymoronu czy innymi niejednoznacznymi środkami wyrazu.

Poszukiwanie nierealności formy i zarazem rozwój sfery wyobraźni na pewno wymaga stworzenia płaszczyzny eksperymentalnej mieszczącej się w granicach danej techniki. Tutaj weryfikacja scenicznych działań podlega mniejszym obostrzeniom,

tutaj nie padnie pytanie: „czy tak wolno?”, „czy to jest poprawne?”. Granica poprawności zostaje ustalona przez studentów, którzy potrafią zweryfikować, odwołując się do własnych doświadczeń, co działa. Nie należy utożsamiać tego z autocenzurą i nadmiernym komentowaniem własnych działań, mówię tu raczej o konstruktywnym krytycyzmie. Na zajęciach prof. Jacka Radomskiego z gry aktorskiej marionetką na roku trzecim podjęliśmy się zbudowania wcześniej wspomnianej płaszczyzny eksperymentalnej. Studenci dotykają kilku sposobów animacji w ramach jednej techniki (od marionetek sycylijskich, konstrukcyjnie prostych, po marionetki wykonane z materiału). Kluczową rolę ma tu rozpiętość możliwości krzyżaków – zwykle pionowych, o różnym stopniu trudności. Studenci po rocznym kursie marionetki posiadają podstawowe umiejętności i znają doskonale tak zwane abecadło marionetki.

Wprowadzając nowe modele marionetek, stwarzamy płaszczyznę samodzielnych działań studentów z nowo poznanymi lalkami. Istotą i efektem tego spotkania ma być etiuda-trop. Rzecz w tym, by z pierwszego zetknięcia z formą powstały skojarzenia i wyobrażenia związane z daną marionetką. Kolejnym krokiem jest zbudowanie pewnego obrazu lalki (tu warto zaznaczyć, że na jedno wyobrażenie formy składa się wielość subiektywnych odczuć). Celem tych działań jest opracowanie etiudy o dowolnej treści, wyrażającej możliwości konwencjonalne i niekonwencjonalne, które podsuwa studentom dana forma. Najczęściej w efekcie powstaje etiuda muzyczna, w której porządkujący rytm pomaga wykrzesać z lalek zarówno możliwości mimetyczne, jak i niestandardowe. Widać wyraźnie odwołania do realności i umiejętności podmiotowego traktowania lalki. Bywa, że marionetki w ciągu dramaturgicznym etiu-

dy wykorzystane są również przedmiotowo, bardziej jako obiekty teatralne niż odrębne podmioty sceniczne. Zdarza się również, że narzucenie cech przedmiotów codziennego użytku lalkom (przypominającym najczęściej człowieka w skali mikro) tworzy bardzo mocny i ciekawy kontrast, odrealniając tym samym formę i przestrzeń, w której lalka się znajduje. Szukać można tutaj nawiązań do twórczości Tadeusza Kantora, który operował zależnością przedmiot-aktor czy też przerzucał cechy przedmiotów na zachowania aktorów.

Pojawiają się także w etiudach-tropach nawiązania (nie wprost) do bio-obiektu. Zdarzyło się to w szczególności w zetknięciu z marionetkami z tkaniny zakończonymi drewnianymi kulkami (gdzie kulki to dłonie i stopy, zaś tkanina – ciało). Część osób używała swoich nóg lalce i podporządkowywała swoją motorykę jej właściwościom.

Taka budowa marionetek wyzwoliła w wielu przypadkach niestandardowe sposoby animacji. Schemat zachowań marionetek z tkaniny (ich ruchu i myśli) przypominał momentami przeobrażenia liścia, wyrosłego wiosną, latem osiągnącego pełnię kształtu, jesienią i zimą wracającego do niebytu – rozkładu. Odrzucone zostały gesty zaczerpnięte ze świata codziennego na rzecz efemeryczności, magiczności, której potencjał tkwił w budowie i kształcie marionetki. Narzucona forma pomagała dobrać takie narzędzia, dzięki którym udawało się teatralnym skrótem wytworzyć świat operujący metaforą.

Lalka oczywiście może funkcjonować jako cytat rzeczywistości, znak nierealności bądź realności, pastisz dzisiejszości, czy wreszcie samoistny byt. W zależności od pełnionych funkcji, należy dobrać współmierne i korespondujące z lalką środki wyrazu, współbrzmiające z formą, a z drugiej strony

niewskazujące na jakąkolwiek tautologię (lalkowe masło maślane).

Lalkarstwo w moim wyobrażeniu jest zawsze tym, co pomiędzy. Zakłęte w tym, co zdarza się pomiędzy twarzą aktora a maską, między stawami marionetki a dłonią aktora (nić lalki poruszana przez nią myśli). Owa myśl jest przestrzenią wydarzeń i miejscem impulsów usprawiedliwiających obecność lalki na scenie. Mnogość definicji lalkarstwa wypływa z rozmaitych doświadczeń w obszarze teatru formy, który obecnie poszerza granice od lalek klasycznych po nowe technologie audiowizualne.

Profesor Wiesław Hejno tak kwituje obecność lalki na scenie: „Lalka jest bowiem narzędziem obłuskiwania rzeczywistości. [...] Lalkarz [...] wnika w wymyślone przez siebie jej [lalki] życie”¹.

Kształt scenicznego „ja” lalki jest zależny od źródeł, do których uciekniemy się w poszukiwaniu języka formy, od naszej wyobraźni czy inspiracji płynących ze sztuk plastycznych, muzycznych, teatralnych. Istotne wydaje się budowanie opozycji formy do rzeczywistości. Przez zastosowanie oksymoronu na linii aktor–forma–animacja można w bardziej lub mniej niejednoznaczny sposób formułować swoją sceniczną wypowiedź. Nierealność treści, które niesie forma, można zbudować na przyjęciu kontrapunktu dla budowy lalki, czy wreszcie samozaprzeczeniu lalki (takim dobraniu środków wyrazu – animacji, które nie narzucają skojarzeń z daną formą, co więcej, stoją w opozycji do jej budowy i właściwości). W ten sposób osiągniemy efekt nie tylko nierealny, ale przy użyciu odpowiednich narzędzi, zależnie od potrzeb – komiczny i tragiczny.

¹ Wiesław Hejno, *Reżyser lalki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013.

Materia, w ramach której należy odstąpić od języka realności na rzecz metafory, jest maska, która otwiera drogę do poznania nierealistycznych zachowań i każe sięgnąć po nietypowe, wydawałoby się „dziwaczne” rozwiązania, mogące w potencjalnej drodze teatralnej stać się pojemną bazą środków do budowaniu ról nie tylko w obrębie teatru formy i obrazu. Gra w masce mieści w sobie całą paletę niekonwencjonalnych zachowań, które w symbiozie z powłoką formy stwarzają moment iluzji – kreacji osobnego bytu scenicznego. Nietuzinkowość, kreacja aktorska często ocierająca się o niecodziennność zachowań nie może być utożsamiana z teatrem pantomimy. Skuteczność w masce pojawia się wtedy, kiedy sposób zachowań współbrzmi z powłoką formy. Przy czym zachowania te nie powinny być powierzchowne czy codzienne.

„Przypatrujcie się zatem zwierzętom, a to wzbogaci was o tysiąc efektów niewątpliwie komicznych”² – mówi Mistrz Onastryk do tytułowych błaznów w dramacie Ghelderodego. Niewątpliwie rozbudzenie wyobraźni przy poznawaniu maski zwierzęcej, wtapianie się w formy zwierzęce powinno procentować umiejętnym doбором środków wyrazu na kolejnych etapach poznawania tajemnicy maski. W przypadku tej formy wydaje się niemożliwa ucieczka od własnych doświadczeń, fizyczności, wrażliwości czy ułomności. Maska funkcjonuje w nierozzerwalnej symbiozie z aktorem. Można twierdzić, że występuje tu obustronne podporządkowanie – maski aktorowi i aktora masce. Forma ta nie powinna czerpać z wzorców realności, gdyż wówczas, nałożona na głowę aktora, osłabnie i pozbędzie się wpisa-

nej w siebie metafory. Użycie maski ma sens wyłącznie wtedy, kiedy odrzucimy realne gesty, powszedniość i utarte schematy.

Usprawiedliwieniem dla użycia maski powinno być samoistne jej wykorzystanie wynikające z niezbitej potrzeby i pomysłu. Uzasadnienie pojawiające się w grze aktorskiej powinno w pełni usprawiedliwić jej wykorzystanie. Żeby argument użycia właśnie tej formy był silny, gra aktorska musi być w pełni podporządkowana regułom, które narzuca maska, stojąca w opozycji do świata realnego. Niesie ona w swej formie przeobrażenie, język świata opowiadanego nie wprost – groteską, nadekspresją – w zależności od przyjętych konwencji gry. Można zadać pytanie: jak pozbyć się realności w masce? Po kilku latach (studenckich i postudenckich) obserwacji i rozmów mogę powiedzieć, że zabranie realnych gestów, realnego pulsu i rytmu codzienności na rzecz powiększenia gestu, jego naddania, przybliża nas do istoty tej formy. W przypadku gry zespołowej jest to multiplikowanie sposobu zachowań, stworzenie pejzażu mikro- i makrogestów.

Ważne, aby wszystkie te działania były głęboko połączone ze strumieniem myśli i emocji aktora. Odpowiednio nierealnie korespondują z maską ułamki gestu, tiki budujące iluzję i prostotę tej formy. Wreszcie maska jako twór nierealny niesie wartości metaforyczne, kiedy w opozycji do przejawianych gestów na moment zastyga. Ważne w kontekście tych rozważań wydaje się skupienie uwagi na dialogu gestycznym, który z jednej strony powinien wypływać z głęboko zakorzenionej w nas emocji, myśli i prawdy, z drugiej winien ulec takiemu przeobrażeniu, by wyeksponowanie nawet najprostszej myśli czy emocji nie pozostawiało złudzeń, że poddaliśmy je twórczemu przeobrażeniu i wykreowaniu.

² Michel de Ghelderode, *Szkola błaznów*, przeł. Zbigniew Stolarek, „Dialog” 1969, nr 2.

Poznanie nierealności formy i światów wokół lalki może odbyć się wtedy, kiedy skupimy uwagę nie tylko na lalce, ale jej wyobrażeniu i obecności w obrazie. Umiejętne zakomponowanie formy w obrazie scenicznym najczęściej prowadzi do powstania mniej lub bardziej metaforycznego świata. Wiele zależy od wyobraźni i doświadczenia twórcy, który oprócz animacji buduje świat wokół lalki.

Nie pokusiłbym się o jednoznaczne określenie, jak kierować wyobraźnią, by świat, w który wtłaczam formę, był bardziej nierealny niż realność formy, którą operuję. Za przykład może posłużyć proces obserwacji maski antycznej, która swoją budową przypomina klasyczne maski bijące realnością podniesioną do kwadratu. W trakcie pracy pozbawiamy ją monumentalizmu, koturnowości na rzecz mikrodziałń.

Odpowiednio upozowana w świetle, wydobywa ze swojej budowy powiększony grymas krzyku, smutku, rozpacz. Stosując strużki światła, mikrokadry i wszelkie świetlne kompozycje, powiększamy tragizm tej formy.

Zabiegiem, który pozwoli przenieść maskę w odpowiednie dla niej obszary, jest umiejscowienie formy w przestrzeniach, które wywodzą się ze świata realnego, ale nie są konkretne. Miejsca takie jak labirynt, schody, matnia nasuwają szereg skojarzeń nierealnych. Potęgują w nas emocje skrajne, zwielokrotnione – przez co momentami nierealne, abstrakcyjne. Wmanewrowanie twórców w takie przestrzenie odrywa od emocji codziennych, reakcji i zachowań, które stały się dla nas powszednie. Nadrealność w masce antycznej pojawia się wówczas, gdy obrazy sceniczne umiejscowione są w obszarach codzienności. Trudno jest wówczas znaleźć taki grymas maski, dialog gestyczny i wreszcie interpretację tekstu, która pozwoli masce zaistnieć w obrazie nierealnym. Dla jasności,

przy komponowaniu obrazu w masce skupiamy uwagę na kilku substytutach: formie, ciele, świetle i słowie. By powstał obraz nierealny, nie zawsze każdą z tych substancji należy odrzec z rzeczywistości. Odpowiednio zakomponowana w przestrzeni forma z realną lub nadrealną, soczystą interpretacją słowa również może nosić znamiona nierealnej. Nie chodzi o to, by preparować przestrzeń wyłącznie odległą od rzeczywistości, a o to, by poznając język danej lalki, umiejętnie operować jej możliwościami realnego umiejscowienia w teatrze obrazu. Dopiero wtedy można pokusić się o bardziej wnikliwe zakomponowanie formy, by osiągnąć wrażenie świata metaforycznego.

Niezwykle istotne jest odrzucenie estetyki mimetycznej na rzecz kreacji i stworzenia iluzji lalki, która pozwoli odsunąć realne skojarzenia. Materia maski i marionetki to płaszczyzna wielowymiarowych działań aktorskich. Mamy szansę odrzec się o kilka sposobów pracy z formą, które wynikają z wnikliwej obserwacji świata, naszej emocjonalności, scenicznego „ja”, czy wreszcie nieznanymi jeszcze pokładów wyobraźni. Lalka wymusza na nas postawienie akcentu w interpretacji scenicznego świata. Szerokie spektrum możliwości lalek wymaga od lalkarzy wszechstronnych umiejętności animacyjnych, aktorskich i okołolalkowych. Decydując się na wykorzystanie lalki, należy niebicie usprawiedliwić jej obecność, co w kontekście aktorstwa należy rozumieć jako podwójne usprawiedliwienie – siebie i lalki. Przyznając, że przedmiotem moich obserwacji jest jedynie niewielki trop, który podsuwa mi bardzo szerokie pojęcie „lalka”. Składa się na nie szereg skojarzeń, sposobów wykorzystania, mnogość metod pracy nad przełożeniem emocjonalności aktora na formę. Najbardziej pociągające w pracy z lalką jest takie działanie z materią, poprzez które usprawiedliwiamy obecność

formy w zdarzeniu teatralnym. Bez uzyskania chociażby skrawka wspominatej nierealności czy metafory lalki, trudno znaleźć właściwe usprawiedliwienie jej teatralnej obecności. Dobrze rady i porady. Gdzie recepty? Tych póki co brak.



Mateusz Barta – asystent na Wydziale Lalkarskim Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, filii we Wrocławiu. Stypendysta ministra kultury i dziedzictwa narodowego oraz prezydenta Wrocławia. Od kilku lat współorganizator Międzynarodowych Spotkań Szkół Lalkarskich Metaformy. Przez ostatnie trzy lata związany z Teatrem Lalek Banialuka w Bielsku-Białej. Nominowany do nagrody prezydenta Bielska-Białej „Ikar” za rolę Króla Maciusia. Nagrodzony Złotą Maską za rolę Króla Maciusia w spektaklu *Król Maciuś Pierwszy* w reż. Konrada Dworakowskiego i Buratina w spektaklu *Buratino* w reż. Mariana Pecki. Aktor Teatru Animacji w Poznaniu, gościnnie współpracujący z Teatrem Pinokio w Łodzi i Teatrem Banialuka w Bielsku-Białej.

O kierunku reżyserii na Wydziale Lalkarskim

BARTOSZ KUROWSKI

Wydział Lalkarski to komórka organizacyjna i edukacyjna Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Filia we Wrocławiu, która obejmuje zakresem działalności studentów i studentki na dwóch kierunkach studiów: aktorstwo (specjalność: aktorstwo teatru lalek) oraz reżyseria (specjalność: reżyseria teatru lalek). Te dwa kierunki przenika symbioza i współzależą od siebie nawzajem, lecz warto zaznaczyć kilka cech charakterystycznych edukacji na kierunku reżyserii, żeby oddać specyfikę Wydziału Lalkarskiego.

Studenci i studentki reżyserii studiują według zróżnicowanego programu studiów, w którym zestawiono przedmioty praktyczne oraz teoretyczne z zakresu historii i dziedziny teatru lalek (na przykład dramaturgia i historia teatru lalek) oraz z zakresu innych dziedzin sztuki i nauki (na przykład historia sztuki, wybrane zagadnienia filozofii i estetyki, psychologia). Razem ze studentami i studentkami aktorstwa opanowują też podstawy klasycznych technik teatru lalek, co stanowi podstawowe instrumentarium

w zawodzie reżysera teatru lalek. Reżyserują też pierwsze przedstawienia w teatrze kierowanym do dzieci (żeby zdobyć kompetencje oczekiwane na rynku pracy) oraz w teatrze kierowanym do odbiorcy dorosłego. Od II roku studiów współpracują ze studentami i studentkami scenografii z Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu oraz ze studentami i studentkami kompozycji z Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Ten program integracji uczelni artystycznych umożliwia weryfikację kompetencji komunikacyjnych współtwórców i współpracowników w dziedzinie teatru lalek. Oprócz tego studenci i studentki reżyserii studiują (na III oraz na IV roku) na zasadzie tutoringu – realizują przedstawienia teatralne (w ramach przedmiotów kompozycja spektaklu oraz przedstawienie warsztatowe) w konsultacji z reżyserami aktywnymi zawodowo. Ten opis programu studiów (lakoniczny w zamierzeniu) daje już pewne wyobrażenie na temat edukacji na kierunku reżyseria na Wydziale Lalkarskim. Lecz to nie wszystko.

Studenci i studentki reżyserii nie tylko uczestniczą w zajęciach akademickich realizowanych według programu studiów, lecz także organizują festiwale teatralne (na przykład Międzynarodowe Spotkania Szkół Lalkarskich) i konferencje naukowych (na przykład międzynarodowa konferencja naukowa *W poszukiwaniu formy. Reżyseria teatru lalek – nauczanie i praktyka*) pod mecenatem uczelni oraz przez uczestnictwo w wyjazdach naukowo-badawczych i warsztatach.

17 kwietnia 2018 roku studenci i studentki reżyserii uczestniczyli w wyjeździe naukowo-badawczym do Katowic, zorganizowanym przez dr hab. Arkadiusza Klucznika: obejrzeli przedstawienie *Animacje* w reżyserii Wiesława Czołpińskiego i Agnieszki Makowskiej, zrealizowane w Śląskim Teatrze Lalki i Aktora Ateneum, rozmawiali z Barbarą Ptak w Muzeum Historii Katowic oraz obejrzeli ekspozycję czasową Świadomość lalki. Teatr form Jadwigi Mydlarskiej-Kowal w Muzeum Śląskim.

Animacje to seria etiud teatralnych. Aktorzy (Piotr Gabriel, Piotr Janiszewski) i aktorki (Katarzyna Kuderewska, Ewa Reymann) tworzą na scenie osoby w planie lalkowym z zastosowaniem elementów ciała (przede wszystkim dłoni i kolan) oraz drobnych rekwizytów (na przykład kapelusze i parasole). Estetyka jest inspirowana twórczością grupy Hugo & Inés (założonej w 1986 roku w Peru) oraz twórczością grupy 3/4-Zusno (założonej w 1992 roku w Polsce). *Animacje* są kierowane do widzów od piątego roku z życia. Zastosowane tu techniki teatru lalek mają już charakter klasyczny, lecz nadal sprawnie i skutecznie uruchamiają wyobraźnię dziecka. Studenci i studentki reżyserii obejrzeli zatem przedstawienie, które sytuuje się pomiędzy klasycznym a nowoczesnym teatrem lalek i formy plastycznej kierowanym do dzieci.

Barbara Ptak (urodzona 6 kwietnia 1930 roku w Chorzowie) to scenografka i kostiumografka, która tworzyła scenografie i kostiumy do przedstawień teatralnych (na przykład *Cezar i Kleopatra* w reżyserii Mieczysława Daszewskiego w Teatrze Śląskim w Katowicach w 1966 roku), przedstawień operowych oraz filmów (na przykład *Faraon* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza, 1965; serial *Noce i dni* w reżyserii Jerzego Antczaka, 1978, *Ziemia obiecana* w reżyserii Andrzeja Wajdy, 1978). Stanisław Ptak (urodzony 28 marca 1927 roku w Wągrowcu, zmarł 30 czerwca 2002 roku w Katowicach) to aktor, który grał w przedstawieniach teatralnych (na przykład rola tytułowa w *Amfitrionie* w reżyserii Haliny Sokołowskiej-Łuszczewskiej w Teatrze Miejskim w Gnieźnie w 1949 roku), przedstawieniach operetkowych oraz filmach. Stała wystawa *Muzeum Barbary i Stanisława Ptaków* została otwarta 21 listopada 2011 roku w byłym mieszkaniu Barbary i Stanisława Ptaków (obecnie oddział Muzeum Historii Katowic). Studenci i studentki rozmawiali z Barbarą Ptak (o pracy jej i jej męża, a także o różnicach między przygotowywaniem spektakli i filmów kiedyś i obecnie) i obejrzeli imponujące archiwum dokumentów i projektów (zrealizowanych i niezrealizowanych) autorstwa Barbary Ptak, przekonując się, że merytoryczne przygotowanie do pracy, konsekwencja, dbałość o szczegół powinny charakteryzować twórcę (także reżysera teatru lalek).

Jadwiga Mydlarska-Kowal (urodzona 3 kwietnia 1943 roku w Pilźnie, zmarła 6 maja 2001 roku we Wrocławiu) to mistrzyni scenografii i kostiumografii w teatrze lalek. Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Jana Szancenbacha, Tadeusza Kantora, Franciszka Bunscha. Tworzyła lalki, scenografie i kostiumy do przedsta-

wień teatralnych (na przykład *Polskie szopki i Herody* w reżyserii Wiesława Hejny – Wrocławski Teatr Lalek, 1981) oraz filmów. Świadomość lalki. Teatr form Jadwigi Mydlarskiej-Kowal to ekspozycja czasowa (10 lutego – 22 kwietnia 2018) w Muzeum Śląskim w Katowicach w Centrum Scenografii Polskiej oraz w stolarni. Została podzielona na dwie części: prezentację twórczości Jadwigi Mydlarskiej-Kowal w teatrach planu aktorskiego (Centrum Scenografii Polskiej) oraz w teatrach lalek (stolarnia). Niestety lalki autorstwa Jadwigi Mydlarskiej-Kowal (tworzone na potrzeby konkretnych przedstawień, niepowtarzalne i dopracowane w szczegółach) zostały zebrane w jednym pomieszczeniu i wymieszane, co spowodowało w najlepszym razie wrażenie eklektyzmu i patchworku, w najgorszym zaś wrażenie kiepsko zaaranżowanego labiryntu strachu. Studenci i studentki reżyserii obejrżeli zatem nie tylko imponujące lalki teatralne, lecz także imponujący przykład braku ich zrozumienia i poszanowania.

26 listopada 2018 roku studenci i studentki reżyserii razem ze studentami i studentkami aktorstwa uczestniczyli w warsztacie *Performer. Obiekt. I tajemnica pomiędzy*, prowadzonym przez Yael Rasooly, która 25 listopada 2018 roku (na zaproszenie studentów i studentek reżyserii) wygłosiła prelekcję mentorską podczas międzynarodowej konferencji naukowej *W poszukiwaniu formy. Reżyseria teatru lalek – nauczanie i praktyka* (zorganizowanej przez studentów i studentki reżyserii pod auspicjami wrocławskiej uczelni).

Yael Rasooly (urodzona 21 czerwca 1983 roku w Jerozolimie) to reżyserka i aktorka w teatrze lalek (zrealizowała m.in. *Bon Voyage! And Other Lies, How Lovely, Paper Cut, The House By The Lake*). Warsztat *Performer. Obiekt. I tajemnica pomiędzy*

to seria zadań, które obejmowały ćwiczenia na rozgrzanie ciała, głosu, ćwiczenia z zakresu tworzenia kompozycji teatralnej, etiud teatralnych, z zakresu emisji głosu. Studenci i studentki reżyserii realizowali te same zadania, co studenci i studentki aktorstwa: tańczyli, poszukiwali form plastycznych, tworzyli kompozycje teatralne w przestrzeni, etiudy (zarówno wymyślali je, jak i w nich grali), śpiewali. Doświadczyli dzięki temu specyfiki zawodu aktora teatru lalek, albo szerzej: specyfiki zawodu lalkarza, bo przecież zasadniczym przekazem warsztatu była konieczność wymiany kompetencji w teatrze lalek i formy plastycznej. Lalkarz (czy to reżyser, czy to aktor, czy to konstruktor) powinien zbadać podstawowe instrumentarium w zawodzie reżysera teatru lalek, aktora teatru lalek, konstruktora lalek teatralnych. Przez to może lepiej zrozumieć swoje znaczenie, punkt widzenia współtwórców i współpracowników oraz przede wszystkim teatr lalek i teatr formy plastycznej. (A jeżeli nie, to przynajmniej zyskuje możliwość trzaśnięcia drzwiami, spakowania walizek, wyruszenia w drogę i uprawiania teatru autorskiego. Niezależnie i samodzielnie.)

Edukacja na kierunku reżyserii na Wydziale Lalkarskim to zatem proces, który nie odbywa się jedynie w ramach kierunku, wydziału, uczelni. Studenci i studentki reżyserii zdobywają wiedzę także w sposób nieformalny, a przez realizację przedstawień z udziałem studentów i studentek aktorstwa we współpracy ze studentami i studentkami scenografii oraz ze studentami i studentkami kompozycji przekazują wiedzę dalej. To początek niekończącej się sztafety, ale też spoiwo osób, które prawdopodobnie nie miałyby okazji do współpracy, gdyby nie program studiów na kierunku reżyserii. A także to symulacja pracy w zawodzie reżysera teatru lalek, akto-

ra teatru lalek, scenografa teatru lalek, kompozytora w teatrze pod mecenatem uczelni artystycznych we Wrocławiu. I to jest właśnie specyfika Wydziału Lalkarskiego: łączenie.