



## w sturzbie metafory

Lalka z natury swej jest zjawiskiem metaforycznym. Trzeba przyjąć ten stan rzeczy jako fakt. Proponuję dla ułatwienia toku rozważań przyjąć pewną terminologię: metaforyczność, która leży u podstaw bytu teatru lalek, nazywać metaforycznością „naturalną” lalki, a tę, nad której istotą i znaczeniem chcę się zastanowić – „wtórna”.

W terminach tych zawiera się równocześnie pewne stopniowanie, jak i przeciwstawność, w zależności od punktu odniesienia. Zjawiska tych obu metaforyczności lalki staną się przeciwstawne w wypadku rozpatrywania np. dwu widowisk lalkowych, z których jedno posługuje się wyłącznie „naturalną” metaforycznością, a drugie wyłącznie „wtórna”, natomiast w wypadku zadania sobie trudu uchwycenia procesu przekształceń się lalki jako takiej z jej bytu „naturalnego” na scenie w byt „wtórny” – stwierdzimy miast przeciwstawności raczej po prostu inny stopień metaforyczności. A może nawet na pewnych przykładach stwierdzimy równoczesność obu metafor, w zależności znowu od punktu odniesienia. Ponieważ granice, a wytyczenie ich między zjawiskami jest nieuniknione, jak również pewna ocena znaczenia obu zjawisk muszą być naszym celem – proponuję rozpatrzyć zjawisko metaforyczności lalki (czy maski) na przykładach znanych nam widowisk.

Wydawało mi się początkowo, że wytyczenie granic jest dość proste, ale tylko teoretycznie. Praktyka wskazuje na coś innego. Zmusza przede wszystkim do przyjęcia faktu, że metaforyczność „wtórna” lalki bardzo rozmaicie się kształtuje w zależności od różnych punktów odniesienia, a więc:

- 1) Czy jest nim utwór prezentowany?
- 2) Czy jest nim, np. forma inscenizacyjno-plastyczna widowiska?

W wypadku pierwszym, jeśli weźmiemy np. *Wielkiego Iwana* Obrazcowa – w jakiegokolwiek inscenizacji – dojrzymy w nim zjawisko podwójnej metaforyczności: najczęściej owej „naturalnej” – wynikającej z warstwy treściowej bajki (mali bracia i duży brat), ale wystarczy odnieść owych braci do warstwy ideowoznaczniowej utworu, aby bracia mali wraz z dużym stali się zjawiskami najoczywistej „wtórno-metaforycznymi”. A więc na tym przykładzie metaforyczność „naturalna” i „wtórna” nakładają się na siebie – nie są zjawiskiem przeciwstawnym. Natomiast mogłoby się zdarzyć na tym samym przykładzie – że metaforyczność „wtórna”, rozpatrywana z punktu widzenia inscenizacyjno-plastycznego (np. inscenizacja *Iwana* w teatrze poznańskim „Marcinek”) mogłaby być zjawiskiem przeciwstawnym „naturalnej” metaforyczności, nie tracąc wcale „wtórnej” metaforyczności w odniesieniu do idei utworu. A więc może być zjawisko „wtórnej” metafory w podwójnym wydaniu, zależnie od obu różnych punktów odniesienia:

- 1) idea utworu prezentowanego,
- 2) forma inscenizacyjno-plastyczna.

Kontynuując analizę zjawiska metaforyczności lalki na klasycznym przykładzie *Iwana* należy jeszcze stwierdzić, że dzieci – niezależnie od formy tego spektaklu i jego idei – zawsze odbiorą podstawową warstwę, czyli „naturalną” metaforyczność przedstawienia lalkami bajki o dobrym dużym bracie i czterech złych.

Aby określić na przykładach dokładniej, co rozumiem przez „naturalną” metaforyczność lalki i przejść do dalszej analizy „wtórnej” metaforyczności, kilka przykładów znanych widowisk, w których posługiwaliśmy się w polskich teatrach „naturalną” metaforycznością lalki i maski. Należy tu przytoczyć wzorcowe, w określonym sensie, widowiska Jaręmy w „Grotescie” *Lampa Aladyna, Konik Garbusek, Igraszki z diablem Drdy, Wilkowskiego O Zwyrtałe Muzykancie w „Lalce”,* widowiska Gołębskiej w „Miniaturze”, „Groteski” z tego okresu: *Galczyńskiego Orteusz w piekle, Opera za 3 grosze Brechta, Od Krakowa jadę... Ze spektakli maskowych, znowu wzorcowych w określonym sensie, spektakle „Groteski”: Galczyńskiego Noc cudów, Męczeństwo Piotra Ohey’a Mroźka, Kartoteka Różewicza, Zwierzęta hrabiego Cagliostro Bursy i wiele innych. W wymienionych widowiskach wykorzystano „naturalną” metaforyczność lalki i maski w sposób jednoznaczny, czyli – prezentowano lalkami lub maskami sztuki i przeniesione na scenę utwory poetyckie. Lalka czy maska grała w sztuce określoną postać, jednoznacznie interpretowaną przez reżysera, plastyka, aktora. W niektórych wypadkach niejednoznaczny i metaforyczny utwór właśnie tak był interpretowany, np. *Galczyński czy Mrozek.**

Poetycka metafora prezentowanych utworów, przekazywana widzowi „naturalną” metaforą lalki czy maski sprawdziła się „bez pudła”. Sądzę, że taka kompozycja środków wyrazowych w teatrze lalek zawsze się sprawdza niezależnie od jakiegokolwiek innych poczynań. Mam na myśli relację: utwór poetycki z natury swej niejednoznaczny (skrajnie biorąc: surrealistyczny) interpretowany na scenie „naturalną” metaforą lalki czy maski. Użyte powyżej określenie niejednoznaczność – stanie się pomocne w przejściu do określenia odmiennych założeń artystycznych, które obserwujemy w ostatnim dziesięcioleciu w niektórych teatrach. Z jednoznaczności, która charakteryzuje „naturalną” metaforyczność lalki, przejdźmy do niejednoznaczności jej użycia, która cechuje „wtórna” metaforyczność. Mała próbka analizy zjawiska, o którym powyżej, na przykładzie *Wesela* Wyspiańskiego, zrealizowanego w 1968 w teatrze „Marcinek” w Poznaniu.

W omawianej inscenizacji *Wesela* lalki gospodarzy i gości są wzorcowym przykładem metaforyczności „wtórnej”: w warstwie plastycznej widowiska lalki w całkowitym odrealnieniu stały się znakami poszczególnych postaci i równocześnie znakami pojęć sumujących się w danej postaci. Idąc śladem zaproponowanego przeze mnie porządku analitycznego – metaforyczność „wtórna” lalek w *Weselu* jest podwójna: jedna w warstwie plastycznej, mająca za punkt odniesienia formę inscenizacyjno-plastyczną – zastępowanie lalki mającej wyobrazić człowieka znakiem plastycznym – a druga metaforyczność „wtórna” kształtuje się na bazie pierwszej w odniesieniu do prezentowanego utworu, czyli *Wesela* Wyspiańskiego – gospodarze i goście są nie tylko kukielkami w weselnej szopce, co byłoby zjawiskiem metaforyczności „wtórnej” w odniesieniu do *Wesela* jako takiego, ale poprzez metaforyczność plastyczną, spotegowane do jakiegoś – proszę mi wybaczyć – trzeciego wymiaru metaforyczności. Po prostu nakładające się na siebie środki metaforyczności w wypadku *Wesela* dały w wyniku takie właśnie spiętrzenie metaforyki, które w opinii prasy i części widzów dało wynik artystycznie interesujący. Podobną próbę „wtórnej” metaforyczności lalki zastosował „Marcinek” w *Wandzie* Norwida, stosując znowu w warstwie plastycznej widowiska lalki, które będąc kłódami drzewa są równocześnie określonymi postaciami sztuki. Biorąc za punkt odniesienia utwór Norwida mamy tu piękny przykład metaforyczności „wtórnej” lalek, wyrażający poetycko i przekonująco „słowiańskość” opowieści o *Wandzie*. Nie zaśla też w tym spektaklu zjawisko spiętrzenia metaforyczności lalki – co było dużym jego walorem. *Wanda* jest przykładem „wtórnej” metaforyczności w jej artystycznym wzorcowym wydaniu. Wydaje się, że czystość formy „wtórno-metaforycznej” lalek wynikała z jednoznacznej formuły plastycznej. W obu przytoczonych spektaklach „Marcinka” występowało połączenie żywego planu z lalkami.

Udział żywego aktora w omawianych powyżej czy też innych spektaklach lalkowych rzutuje zdecydowanie na całość metaforyczności spektaklu. Analiza zjawiska „wtórnej” metaforyki lalki czy maski wymagałaby poszerzenia mającego jako trzeci punkt odniesienia żywego aktora grającego lalką (widocznego) lub współgrającego – ale sądzą, że ta relacja lalka – maska – aktor wymaga odrębnej analizy. Zaproponowane wiele lat temu (1945) przez Jaręmę w „Grotescie” spotkanie żywego aktora

z lalką w *Cyрку Tarabumba*, że przytoczę słowa z tekstu Gagatka aktora i Gagatka lalki: „Musimy trzymać się razem, mój mały – musimy się wzajemnie uzupełniać. Zobaczysz, jakie z naszego spotkania dziwne i cudowne rzeczy wynikną. Zobaczysz”. Spotkanie to nie dało oczekiwanych wyników, nie sprawdziło się, mimo nagminnego stosowania go w teatrach lalek.

Powracając do naszego tematu, trochę o „wtórnej” metaforyczności maski na podstawie własnych doświadczeń w „Grottesce”. Przez wiele lat w widowiskach realizowanych przeze mnie w „Grottesce” czarowała mnie „naturalna” metaforyczność maski: zmiana osobowości aktora, którego można maską charakteryzować i kształtować według zamysłu inscenizacyjnego – zbliżyć go do dużej kukły lub do aktora odnaturalizowanego w jakiś surrealistyczny sposób. Po okresie sprawdzenia tych środków i ich granic nastąpiło naturalne znużenie i konieczność poszukania innych znaczeń maski w naszym teatrze. Po raz pierwszy zastosowałam „wtórny” metaforyczność maski w widowisku *Janko Muzykant*, baletcie-pantomimie lalek i masek na podstawie noweli Sienkiewicza. Kilka słów o tym widowisku i roli w nim maski. Plan maskowy w tym widowisku uzupełniał w sposób „wtórnie” metaforyczny plan lalkowy. Maski w swoim wydzielonym planie ustatycznione i wmontowane w malowane plansze spełniały w stosunku do planu lalek rolę, jaką spełnia w filmie czy TV zbliżenie aktora lub przedmiotu w stosunku do planu tzw. ogólnego. W *Janku* w planie ogólnym działały lalki, prowadząc akcję. W momentach wymagających skupienia uwagi widza na przeżyciach emocjonalno-psychicznych samego Janka lub na szczególnym zdarzeniu scenicznym wchodził w akcję na określony muzycznie moment plan maskowy puentując akcję toczącą się równocześnie w planie lalek. Sceny narodzin i śmierci Janka, scena brutalnego katowania dziecka były jedynie dopuszczalne do przeniesienia na scenę środkiem „wtórnej” metafory.

Nadając maskom taką rolę i działanie w widowisku, odrywając je od akcji nadałam im zdecydowanie „wtórny” metaforyczność tak w odniesieniu do prezentowanego opowiadania Sienkiewicza jak i w odniesieniu do zamysłu inscenizacyjnego, z którego ta a nie inna rola masek wynikała. Forma i wzajemna relacja planów wyloniła się u podstaw, w pracy nad librettem.

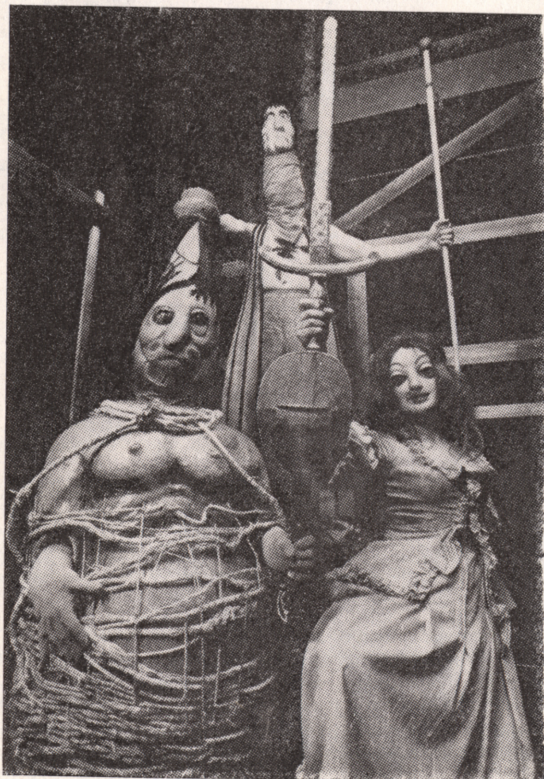
Nie sądzę, abym takie właśnie zastosowanie maski miała

kiedykolwiek powtórzyć w podobnym wydaniu – ale doświadczenie to poszerzyło moją świadomość możliwości nowego zastosowania maski.

Już w następnym spektaklu zrealizowanym przeze mnie w „Grottesce”, w tryptyku Jana Sztudyngera *Wygnańcy Ewy, Salome, Judyta i Holofernes* spróbowałam czegoś zupełnie innego. Mianowicie: lalki i maski współgrające ze sobą na zasadzie nie uzupełniania się, ale równorzędnego partnerstwa i w bezpośrednim kontakcie. Zabawne mikro-dramaty Sztudyngera zyskały w ten sposób dodatkowy walor humorystyczny. Bowiem relacja postaci Adama i Ewy może się zmieniać w zależności od rajskich perypetii tej pary. W momentach przewagi elementu męskiego nad żeńskim, Adam będąc aktorem w masce, manipuluje Ewą lalką – manekinem całkowicie od niego zależną, a gdy sytuacja się zmienia i Ewa zyskuje przewagę w „walce płci” – Ewa zmienia się w aktorkę w masce pomiatającą lalką – manekinem Adamem. Można się łatwo domyślić, że przy wyjściu pary z raju Adam jak i Ewa stają się znów dużymi postaciami. Szanse są równe, a więc i wielkości wyrównane. W tym ujęciu uzyskałam poprzez grę zmiennych wielkości i jakości elementu grającego (lalka-maski), a więc na pewno drogą metafory „wtórnej”, a nie „naturalnej” lalki i maski, dowcipne wypuklenie idei odautorskiej.

W tymże spektaklu w *Judycie i Holofernesie* współgra duża lalka Judyty (rodzaj lalki japońskiej) z Holofernesem, aktorem w masce. Równowagę sił w grze miłosnej akcentuję równą wielkością postaci ale... Właśnie. Lalka Judyty ubierana jest na oczach widzów przez aktorkę prowadzącą spektakl a wyobrażającą Amora, wobec czego Judyta jest już nie tylko Judytą, ale fizycznie chwilami samym Amorem, jego postanką, jego alter ego. Metaforyczność „wtórna” lalki i maski urasta w tym spektaklu o miłości do szczególnie znaczącego stopnia; wszystko staje się w nim niejednoznaczne, co według ustaleń wstępnych jest cechą metafory „wtórnej” stosowanej w grze lalką. Sprawa stosowania „wtórnej” metaforyczności lalki i maski jest niewątpliwie otwarciem i poszerzeniem możliwości ciekawych prób na naszych scenach, zbliżeniem poczynań teatrów lalek ku nowocześniejszym środkom wyrazowym – ale na pewno nie do stosowania jako recepta na dobry teatr, gdyż na to recepty, jak wiadomo, nie ma.

ZOFIA JAREMOWA



„W górę rzeki”, 1968.

Fot. Juliusz Wolski

„Zwierzęta hrabiego Cagliostro”, 1972. Albandyn – Barbara Kober, Bartłomiej – Stanisław Rychlicki, Katarzyna – Elżbieta Barańska  
Fot. Jacek Szmuc

KAZIMIERZ MIKULSKI: „Okno, olej 1972 ▶