

Prof. dr hab. Wojciech Dudzik
Instytut Kultury Polskiej
Uniwersytet Warszawski

25 kwietnia 2022

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Marii Krystyny Janus
Animant we współczesnym teatrze
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Haliny Waszkiel
na Uniwersytecie Łódzkim

Rozprawa doktorska mgr Marii Krystyny Janus sytuuje się w obszarze ciągle jeszcze zbyt rzadko w Polsce podejmowanych badań z zakresu współczesnej teorii teatru lalek. Uczonych poświęcających się konsekwentnie tej dziedzinie można by w gruncie rzeczy policzyć na palcach jednej ręki. Szczęśliwie ostatnio zaczynają się pojawiać na horyzoncie młodszy badacze zainteresowani problematyką teatru lalek, co być może ma związek z przemianami w sztuce i praktyce lalkarskiej zarówno w naszym kraju, jak i na świecie. Należy do tych badaczy – czy może dopiero aspiruje do ich grona – m.in. Autorka omawianej tu pracy.

Zadanie, jakie postawiła przed sobą mgr Janus, było niezwykle ambitne: możliwie wszechstronna charakterystyka cech i funkcji przedmiotu / obiektu scenicznego zwanego do niedawna z braku bardziej precyzyjnego pojęcia lalką (ale też: kukielką, pacynką, jawajką, pyskówką, łątką etc.), a będącego takim ośrodkiem/„bohaterem”/„aktorem” / symulakrem, który na scenie (albo szerzej: w widowisku) jest motorycznie i fonicznie niesamodzielny lub, inaczej mówiąc – choć może to wywołać protest ze względu na używanie tego słowa w przeszłości w teatrze w innych kontekstach – nieautonomiczny; żeby „zagrać” swoją „rolę”, wymaga zatem „sterowania” z zewnątrz, swoistego ożywienia.

Słowa ujęte w poprzednim akapicie w cudzysłów dowodzą najlepiej stopnia trudności przy tworzeniu uniwersalnej nazwy i definicji owego ożywionego – czy też ożywianego – przedmiotu, obejmującej wszystkie możliwe materialne, a niekiedy także niematerialne formy bytu scenicznego. W poszukiwaniu (a w konsekwencji: w wyborze) Doktorantka podażyła tu za swoją Promotorką i przyjęła zaproponowany przez nią termin *animant*: „Proponuję termin «animant» – pisała Halina Waszkiel w *Dramaturgii polskiego teatru lalek*

– a więc przedmiot absolutnie dowolny, materialny lub niematerialny (np. cień) – poddany animacji przez artystę animatora. Łacińskie *anima* / *animus* oznacza «duszę», *animatus* = «ożywiony, obdarzony życiem», a zatem «animacja» oznacza wszelkie zabiegi «ożywiający», zaś «animator» to ten, który dokonuje aktu ożywienia” (cyt. za rozprawą, s. 10)¹. I dalej dookreślała: „Animantem może być lalka człękopodobna, pacynka, jawajka, kukła, marionetka, lalka cieniowa, maska, dowolny przedmiot, kawałek materiału, nawet smuga cienia, ale potraktowane jako postać sceniczna, partner dialogu, nośnik idei, przedmiot estetyczny budujący metaforę – coś, co aktor wprowadza na scenę i pokazuje widzom jako trzeci [obok aktora i widza – przyp. W.D.] element spektaklu (cyt. za rozprawą, s. 22-23). W tym zakresie i znaczeniu termin został przejęty na użytek rozprawy: jako jej fundament i punkt wyjścia do dalszej refleksji.

Po wskazaniu głównego problemu terminologicznego możemy teraz przyrzeć się bliżej recenzowanej pracy. Składa się ona ze wstępu, czterech rozdziałów i zakończenia. Trzy początkowe rozdziały zostały osadzone w teorii, czwarty zaś w praktyce artystycznej. Rozdział pierwszy poszerza czy też dopełnia przyjętą i przytoczoną wyżej definicję, prezentuje wcześniejsze zmagania badaczy podejmujących próby zdefiniowania lalki teatralnej poprzez poszukiwanie dla niej nowej nazwy – i wreszcie proponuje swoją. Na gruncie polskim najwięcej miejsca Autorka poświęca – słusznie – poszukiwaniom Henryka Jurkowskiego, który po wielu latach badań i prób przeszedł stopniowo od obszernej definicji opisowo-wyliczającej do minimalistycznej definicji sformułowanej na wzór (choć wątpię, czy świadomie nawiązującą do tego wzoru) minimalistycznej definicji teatru Erica Bentleya. Bentley o teatrze pisał tak: „A gra B przed C” – co bywa też przytaczane jako: „A wciela się w B, podczas gdy C się temu przygląda”. Jurkowski zobaczył zaś w lalce po prostu „przedmiot wykonany przez człowieka do gry teatralnej” (cyt. za rozprawą, s. 21). Można to skomentować uwagą, że minimalistyczne definicje brzmią wprawdzie atrakcyjnie, ale są nieprecyzyjne, co widać także w dwóch wyżej przytoczonych – bo cóż to na przykład jest gra?

Z badań zagranicznych Doktorantka wyróżnia próby podejmowane przez Franka Proschana na gruncie semiotyki i przywołuje jego termin *performing object* (najbliższy zresztą zakresem, jak twierdzi mgr Janus, koncepcji Haliny Waszkiel), objaśniony

¹ Tylko dla porządku wyrażę wątpliwość co do zasadności wskazania w tej definicji na cień jako przykład „przedmiotu niematerialnego”. Cień jest, oczywiście, zjawiskiem optycznym, a teatr cieni to osobny gatunek teatru lalek, jednak przedmioty niematerialne mogą występować najwyżej w stosunkach cywilnoprawnych, ale nie na scenie.

następująco: „Obiekty performatywne [...] to fizyczne wizerunki ludzi, zwierząt lub istot duchowych, które są stworzone, prezentowane lub poruszane w performansie narracyjnym lub dramatycznym” (cyt. za rozprawą, s. 22).

Chyba warto tu się odnieść od razu do polskiego ekwiwalentu pojęcia *performing object*, który Autorka tłumaczy jako „obiekt albo przedmiot performatywny”. Mam pewne wątpliwości, czy ta synonimiczność jest uprawniona, czy obiekt performatywny to to samo co przedmiot performatywny? Czy nie jest raczej tak, że obiekt performatywny podlega działaniu, a przedmiot performatywny wywołuje działanie? Tak jak na przykład założenie maski – przedmiotu performatywnego – implikuje określone zachowanie jej nosiciela. Czyli – żeby jeszcze bardziej sprawę skomplikować – obiekt jest przedmiotem, ale nie jest przedmiotem performatywnym. Autorka w końcu, w dalszych częściach pracy, przyjmuje to zresztą do wiadomości (zob. s. 96).

Może wątpliwości byłoby mniej, gdyby Doktorantka poświęciła w swej rozprawie trochę miejsca zagadnieniu przedmiotu w ogóle, co w czasie tzw. zwrotu ku rzeczom w badaniach humanistycznych wydawałoby się wręcz pożądane. Na pierwszy plan wysuwają się nie tylko konteksty filozoficzne (Heideggerowskie rozróżnienie między przedmiotem i rzeczą), ale też antropologiczne, obejmujące całą sferę stosunku człowieka do rzeczy. Dzięki takiemu poszerzeniu horyzontów teoria animanta zyskałaby solidniejsze podstawy, co uwidoczniłoby się zapewne w ostatecznej jego autorskiej definicji. Tymczasem, sformułowana jako puenta tego rozdziału, brzmi ona tak: „animant jest to taki nieożywiony element wykorzystany w performansie, który dzięki animacji, czyli celowym działaniom człowieka-animatora dającym mu znamiona życia (procesów biologicznych, woli, myślenia, autonomicznego działania) zyskuje status aktora” (s. 26 rozprawy). No, dobrze, ale co to jest element? Element czego? Takiego pojęcia nie można użyć bezkarnie – *pardon*, bezrefleksyjnie – w pracy bądź co bądź teoretycznej.

Rozdział drugi poświęcony jest animacji, czyli procesowi „ożywiania” animanta. Szkoda tylko, że Autorka nie daje jednoznacznej wykładni tego procesu. W cytowanej powyżej definicji nazywa animację „celowym działaniem człowieka-animatora dającym mu [tj. animantowi – przyp. W.D.] znamiona życia”, na s. 27 pisze jednak trochę inaczej: że jest to „szereg działań służących nadaniu wrażenia życia animanta”. Sens jest dość podobny, chociaż zobiektywizowane znamiona życia to nie to samo, co subiektywnie odbierane wrażenia życia. Ale kiedy w innym miejscu (s. 16) Doktorantka pisze o animacji jako kluczowym elemencie (sic! por. wyżej) performatywnego działania animanta, sens się zmienia niemal zupełnie! Wszak animant sam nie działa, ale jest obiektem działania. O tym

przecież traktuje rozdział drugi rozprawy. Autorka wyróżnia w nim kilka rodzajów animacji: jawną, ukrytą, performowaną i nienazywaną (choć z tym ostatnim spolszczeniem – mimo znajomości jego źródła – trudno mi się oswoić), a także różne techniki animacji (który to podtytuł ze s. 40 nie został notabene uwzględniony w spisie treści) i jej konteksty: animacja a reżyseria, animacja a manipulacja, animacja jako dialog, animacja – performans, animacja i mózg. O ile podział na animację jawną i ukrytą jest oczywisty, to termin „animacja performowana” znowu budzi wątpliwości. „Animację performowaną – pisze Autorka – należy rozumieć jako sytuację, w której widoczny animator nie tylko nie ukrywa faktu prowadzenia lalki, a dodatkowo zwraca uwagę widzów na swoje działanie” (s. 34). Mamy jeszcze w Polsce kłopoty z terminologią performatyczną, ale pora już porządkować pojęcia nowej dyscypliny. W omawianym przypadku nie bardzo wiadomo, czym miałyby być animacja performowana? Przez kogo – zgodnie z gramatyką języka polskiego – animacja miałyby być performowana – tak jak na przykład książka jest czytana? Tymczasem chodzi po prostu o taki rodzaj animacji, która wywierałaby wpływ na recepcję przedstawienia, a więc zmieniającą tę recepcję pod wpływem działania animatora skierowanego wprost do widzów.

Jeśli zaś chodzi o wymienione powyżej konteksty animacji, to zabrakło mi trochę uzasadnienia dla tego wyboru. Wywodzi się on z różnych porządków, łączących m.in. kwestie techniczne z psychologicznymi. Rozumiem jednak, że Autorka chciała dostarczyć materiału do zrozumienia wszystkich uwikłań animanta, jak również źródeł animacji.

Rozdział trzeci poświęcony jest prezentacji różnorodności animantów, czy może raczej ich dotychczasowej typologii dokonanej ze względu na technikę posługiwania się lalką przez aktora względnie jej animowania. Autorka omówiła więc kolejno zasady obecności na scenie pacynek (osadzonych na dłoni), kukiełek (osadzonych na kijach lalek znanych m.in. z polskiej szopki), jawajek (z uchwytem do głowy wewnątrz korpusu i drążkami do rąk), marionetek (animowanych za pomocą drutu lub nici), cieni (płaskich lalek poruszanych za ekranem), pyskówek albo muppetów (konstrukcji z gąbki i tekstyliów, poruszanych ręką animatora tak, by naśladować mowę), wreszcie lalek stolikowych inspirowanych teatrem bunraku (z lalką i jej animatorem znajdującymi się w tej samej przestrzeni).

Gatunki te czy też techniki mgr Janus nazywa klasycznymi, a dodaje do nich jeszcze animanty beznazwowe. Nie jest to może zgrabne określenie, szczególnie, że dalej w opisie Autorka jednak nazywa te dodatkowe formy, jak np. tintamareska, hybrydy, lalki nadgarstkowe i inne, może więc po prostu kategoria „inne” byłaby bardziej odpowiednia?

Nie przekonuje też wprowadzony dalej podział na animanty świadome i nieświadome. „Animant nieświadomy – pisze Doktorantka – to ten, który w ramach swojej aktywności na scenie, przyznanej mu roli, występuje wyłącznie w jednym planie dramatycznym. Tworzona przez niego postać «nie zdaje sobie sprawy» z istnienia czegoś poza nim” (s. 82), „zachowuje się tak, jakby nie było świata pozalalkowego” (s. 83), jakby nie było animatora i widza. Z kolei animant świadomy „wie, że występuje na scenie [...], zdaje sobie sprawę z istnienia animatora, widzów, autora i innych elementów widowiska teatralnego” (s. 84). Podział jest zasadny, pisał już na ten temat choćby Henryk Jurkowski, ale czy użycie kategorii świadomości w stosunku do ról przedmiotów jest zasadne? Nie mówiąc o tym, że animant nie tworzy postaci samodzielnie i bez animatora żadnej postaci by nie było – choć, oczywiście, animacja bywa czasami ukryta.

Niewykluczone, że moje wątpliwości wynikają ze zbyt małego odczytania w literaturze z zakresu teorii teatru lalek, zgłaszam tylko problem, który być może z punktu widzenia zwykłej logiki wymaga doprecyzowania. Autorka sama zresztą dalej zajmuje się bliżej statusem animanta i roli, jaką on „gra” na zasadzie metafory. Czy zatem metafora może być obdarzona świadomością?

Najobszerniejszy, czwarty rozdział rozprawy odnosi się już do praktyki. „Animant na scenie” – tak brzmi tytuł tego rozdziału. Tu – by tak rzec – przechodzimy do konkretów, do prezentacji możliwości i funkcji animanta we współczesnym teatrze. Od teorii przechodzimy więc do praktyki. „Podejmę próbę – pisze mgr Janus – przedstawienia możliwie szerokiego spektrum zastosowania animantów, tego jak może być ono różne” (s. 99). I dotrzymuje słowa. Tu też od razu uwidaczniają się zainteresowania Autorki, która wspomina tylko pokrótce spektakle klasycznego teatru lalek reprezentowane m.in. przez brukselski Théâtre Royale de Toone, marionetki sycylijskiej Opery dei Puppri czy działający od 1913 roku Salzburger Marionettentheater, a w dalszym ciągu koncentruje się na spektaklach nowych, a zarazem nowatorskich, oryginalnie eksperymentujących nie tylko z formą i przedmiotem – bądź formą przedmiotu –, lecz również z doбором repertuaru umożliwiającego realizację tej nowej estetyki. Opisuje te przedstawienia, dodajmy, z „krytycznym nerwem”, plastycznie – co uruchamia wyobraźnię czytelnika, a zarazem przypomina, że opis przedstawienia wciąż pozostaje ważnym zadaniem badacza teatru.

Kolejne opisy ujawniają, zgodnie z zapowiedzią, zróżnicowany status animantów i sposób ich wykorzystywania na scenie. Czasami prezentowany jest tylko udział animatorów i animantów w wybranych fragmentach spektakli teatru żywego planu, jak w przedstawieniu operowym *Ariodante* Händla w reżyserii Richarda Jonesa z 2016 roku (co służyło

podkreśleniu umowności tych scen), zasadniczo jednak chodziło o produkcje pełnospektaklowe z animantami w roli głównej.

Takimi (super)produkcjami *par excellence*, opisanymi przez Autorkę, są m.in.: musical *Król Lew* w reżyserii Julie Taymor (z wykorzystaniem prawie trzystu animantów!) czy *War Horse* w reżyserii Marianne Elliott z 2011 roku – oba z niezwykle efektami osiągniętymi przez użycie animantów wyobrażających zwierzęta, zarówno w warstwie mechanizatorskiej, jak i estetycznej. Doktorantka błyskotliwie porównała je z efektami specjalnymi w filmach.

Z polskich przykładów zastosowania zwierzęcych animantów Autorka uwzględniła *Odlot* Teatru Animacji w Poznaniu w reżyserii Janni Younge z 2017 roku (z oryginalnymi lalkami bocianów), a dzięki takiemu mimowolnemu porównaniu ukazała spektrum możliwości w tym zakresie – animantów zwierzęcych.

Ciekawe przykłady wykorzystania animantów znajdujemy też w opisach przedstawień solowych Neville'a Trantera czy Adama Walnego – artystów podejmujących różnorakie eksperymenty i badania nowych form. Do ich pracy można odnieść zdanie, za pomocą którego Autorka charakteryzowała Walnego: „Swoje animanty wykonuje z różnych materiałów, gra w nietypowych przestrzeniach, szuka inspiracji literackich i pozaliterackich” (s. 117) – i ten czasownik „szuka” oddaje najlepiej kierunek podejmowanych działań twórczych obu wykonawców. Ale to, oczywiście, nie wszystkie przykłady. Bo na kartach tego rozdziału pojawia się jeszcze choćby Duida Paiva i tworzone przez niego całkowicie osobne światy – jeśli tak można rzec – „animantów w nowych dekoracjach”, Michael Vogel i jego lalkowe „gabinety osobliwości”, Marcin Bikowski i Marcin Bartnikowski z ich błyskotliwym aktorskim „ogrywaniem” animantów czy Grzegorz Kwieciński prowadzący w Teatrze Ognia i Papieru poszukiwania „materiałowe” nad nietrwałymi i podlegającymi destrukcji animantami, a także Tadeusz Wierzbicki eksperymentujący ze światłem czy Joan Baixas poruszający się na pograniczu teatru i plastyki. Wniosek z tego taki, że bogactwo form w teatrze animantów przewyższa zdecydowanie możliwości teatru dramatycznego.

Ciekawym pomysłem było poświęcenie fragmentu pracy manekinom, wykorzystywanym choćby przez takich wybitnych artystów jak Tadeusz Kantor, Józef Szajna czy Krzysztof Warlikowski, problematyzujących kwestię napięcia między umartwieniem a ożywieniem, kwestię imitacji człowieka (naturalnych lub prawie naturalnych rozmiarów). Zgadzam się jednak z Autorką dowodzącą, że to specyficzny obiekt, którego „nieżywa obecność nosi znamiona antyanimacji” (s. 134). Teza ta wymagałaby jeszcze pogłębionej refleksji.

Na koniec czwartego, empirycznego rozdziału Autorka pozostawiła przedstawienia, które dowodziłyby szczególnej podatności animantów na wykorzystanie ich w teatrze politycznym. Wprawdzie każdy teatr jest tak czy inaczej polityczny i społeczny, bo oddziałuje na odbiorców i reaguje na rzeczywistość, ale animant jest wyjątkowo podatny na „akcję bezpośrednią” – za najlepszy przykład może tu służyć działalność kontrkulturowa teatru Bread and Puppet Petera Schumanna w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Ale także i dziś twórcy teatru lalek nie stronią od głoszenia haseł politycznych czy konkretnie pacyfistycznych (por. *Plastic Heroes* Ariela Dorona czy adaptacja *Krzyżaków* w Teatrze Miniatura albo *Hymn do miłości na orkiestrę, chór pluszaków i innych* Marty Górnickiej). Zasygnalizowany w rozprawie problem domagałby się zresztą osobnego ujęcia – już w innej pracy.

Na koniec można stwierdzić, że rozważania Marii Janus stanowią ważną propozycję we współczesnej refleksji o teatrze, propozycję – dodajmy – zachęcającą do dyskusji i kontynuacji. Sformułowane przeze mnie powyżej uwagi polemiczne dotyczą głównie kwestii terminologicznych, wymagających niekiedy jeszcze przemyślenia i bogatszej egzemplifikacji. Tytułowe pojęcie animanta ma jednak niewątpliwie rację bytu i jego przyjęcie powinno ułatwić dalsze analizy. Czas pokaże, czy stanie się terminem ekwiwalentnym, czy pomocniczym.

Z obowiązku recenzenckiego dodaję, że praca jest dobrze napisana, jej styl i język nie budzą zastrzeżeń, nie mogę tylko pominąć milczeniem „bazy literackiej” (s. 121), do której nawiązywać by miały spektakle teatru animantów. Bardzo proszę pozostawić bazę, dajmy na to, samochodom. Przecinków trochę za mało, za to piękny zestaw ilustracji.

Stwierdzam, że rozprawa spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgr Marii Janus do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Łojzecki Duda